Beckett:

Silêncios

Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett

Manoel Moacir R. Farias Jr.

Beckett: Silêncios

Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett

Manoel Moacir R. Farias Jr.

Beckett: Silêncios

Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett

ANNABLUME

Infothes Informação e Tesauro

F238 Farias Júnior, Manoel Moacir Rocha.
Beckett: Silêncios. Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett. / Manoel Moacir Rocha Farias Júnior. Apresentação de Luiz Fernando Ramos. Prefácio de Rosa Primo. – São Paulo: Annablume, 2011.
98 p. ; 14 x 21 cm.

ISBN 978-85-391-0224-2

1. Teatro. 2. Linguagem Teatral. 3. Representação. 4. Dramaturgia. 5. Poética Teatral. 6. Dança. 7. Beckett, Samuel (1906 – 1989). 8. Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett. I. Título. II. Ramos, Luiz Fernando. III. Primo, Rosa.

CDU 792
CDD 792.1

Catalogação elaborada por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

Beckett: Silêncios
Ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett

Coordenação de produção
Ivan Antunes

Diagramação
Vinícius Viana

Capa
Carlos Clémen

Finalização
Vinícius Viana

Conselho Editorial
Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Gustavo Bernardo Krause
Maria de Lourdes Sekeff (in memoriam)
Pedro Roberto Jacobi
Lucrécia D'Alessio Ferrara

1ª edição: março de 2011

ANNABLUME editora . comunicação
Rua M.M.D.C., 217 . Butantã
05510-021 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 – Televendas 3031-1754
www.annablume.com.br

Agradecimentos

Ao Felisberto Sabino, pela abertura do olhar, que acolheu e orientou os devires da pesquisa desde os primeiros esboços no Mestrado da ECA-USP. Aos professores que muito contribuíram para sua concretização: Luiz Fernando Ramos e Fábio de Souza Andrade. Aos amigos e professores cujas conversas deram suporte ou interferiram também por aqui. De um pouco antes, e em especial, aos caríssimos companheiros do núcleo de dança do *Alpendre*, em Fortaleza, um corpo embrionário para os silêncios desta escrita e para os quais o último ensaio é dedicado. Agradeço também à toda minha família, pela ajuda de sempre, e à FAPESP - Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa concedida.

Índice

Apresentação de Luiz Fernando Ramos 09

Prefácio de Rosa Primo 11

Introdução 17

Proust e Dante...Bruno.Vico...Joyce: ensaios sobre percepção e linguagem artística 25

As imobilidades de Malone e Hamm 35

Filme e os impasses de perceber-representar 47

O duplo em Improviso de Ohio 57

Considerações sobre (des-) leituras contemporâneas: possíveis manifestações de uma poética cênica beckettiana 65

Beckett pela dança 77

Considerações finais 85

Bibliografia 91

Apresentação

Pouco mais de vinte anos depois de sua morte, Samuel Beckett continua instigando novas leituras. Os capítulos a seguir são exercícios pontuais, e conectam a obra literária teatral e televisual do poeta irlandês a diversas reverberações contemporâneas que extrapolam os territórios em que se convencionou apreciá-lo. De algum modo, resgatam a bibliografia mais atual, gerada no Brasil em diversas frentes de estudo, para sintetizar na chave do silêncio as várias facetas que o cristal becketianno oferece à apreciação.

O autor parte dos ensaios de juventude do próprio Beckett, quando ele utiliza suas ferramentas de análise literária para focar as duas principais referências que o alimentavam, Proust e Joyce. Como diria Harold Bloom, é a angústia da influência destes gigantes, e a sombra que faziam incidir sobre sua pena, que vai definir os caminhos trilhados nos primeiros contos e novelas. Em vez da profusão de minúcias proustiana, a economia e o laconismo. Contra as totalizações e anseios de potência ilimitada de Joyce, a lida com os fragmentos e o culto à impotência das palavras.

Em seguida propõe aproximar o segundo dos três romances que marcariam a consolidação de Beckett como escritor, "Malone morre", de uma das grandes peças da primeira fase de seu teatro, "Fim de Partida". A partir de diversos autores que trabalharam nessas fontes, sugere que, em ambos os casos, opera-se um processo intencional de silenciar a linguagem, seja suprimindo-se modos tradicionais de representação, seja esgotando-os por meio de seu aproveitamento paródico e deslocado.

O impulso silenciador reaparece na rara e única incursão de Beckett no cinema, "Film". Ali, além de dialogar com a linguagem dos filmes mudos e com um de seus ícones, o ator e realizador Buster Keaton, protagonista do filme. Beckett enfatiza ironicamente o silêncio ao introduzir, como único ruído, o ato de uma personagem levar o indicador a boca e solicitá-lo. O autor processa algumas das análises consagradas sobre "Film" e estabelece uma ponte com outras das peças da primeira fase do teatro, "A Última Gravação de Krapp".

Na seqüência, o autor investiga em profundidade uma das peças da última fase, "O Improviso em Ohio", focando na idéia de duplo como uma função silenciadora. Elege ainda a peça televisiva "Quad" como um exemplo em que procedimentos de duplicação repetição e variação são levados ao paroxismo e implicam, também, em um apagamento de sons e imagens.

Estão dados os elementos para o momento mais interessante do livro, quando se abre a perspectiva de análise da obra de Beckett a um diálogo com autores pouco associados a seu universo, como o encenador Robert Wilson e o artista Bruce Nauman.

As considerações em torno deste Beckett menos convencional, que extravasa os limites da literatura e do teatro, são estimuladas pelo texto de Gilles Deleuze "O esgotado", produzido pelo filósofo francês como apresentação da edição francesa das peças televisivas do dramaturgo. Com a perspectiva de uma (dês) leitura, que amplie a noção de uma poética beckettiana, o autor ruma para o seu capítulo final, em que analisa dois exemplos de aproveitamento das pulsões silenciadoras da linguagem no campo da dança.

Recolhendo várias amostras de abordagens que pensam a obra de Beckett para além de compartimentos fechados, e propondo um eixo comum que organiza uma percepção dela como material aberto, e que ainda demanda novos vieses de exploração, o autor oferece ao leitor brasileiro uma oportunidade de se atualizar sobre o legado deste grande artista.

Luiz Fernando Ramos

Da dança, em *Beckett: Silêncios*

Vinte e nove anos de existência e perto de seiscentas apresentações em diferentes partes do mundo, *May B*, de Maguy Marin, é talvez um exemplo marcante de uma obra coreográfica que resiste. Sua força provém de um poder de divergir e de não se deixar inscrever em qualquer partilha de determinações. Em cena, dez bailarinos revelam a potência de gestos minúsculos, banais, "os mais escondidos, os mais ignorados", como diz a coreógrafa. E afirma: "a espera e a imobilidade não totalmente imóvel dos bailarinos deixam um vazio, um silêncio pleno, um nada imenso" (...) de onde jorra a forma singular de uma força intensa, concentrada, amplificada.

Da dança, em *Beckett: Silêncios*, o autor toca numa de suas dimensões mais importante: o tempo. Aí, o presente e a eternidade, a impermanência e o permanente, a irreversibilidade e o que sempre retorna não são dimensões contraditórias e incompatíveis. O tempo entra em cada momento do tempo que passa. Beckett em dança não é apenas deslocamento no espaço, mas penetração num tempo sem saída. Um tempo como forma inalterável do que muda. Silêncio e imobilidade: um deslocamento surdo de todos os pontos ao mesmo tempo, como diria José Gil.

A corporeidade dançante em *Beckett: Silêncios*, não sendo fechada nem completa transborda de si mesmo, transpõe os seus limites, pondo em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou número do movimento. O tempo liberado do movimento é, portanto, um tempo que se soltou do presente e do passado, podendo, então, ganhar uma nova relação com o futuro. Futuro não como um seguimento do tempo que virá, "a novidade", "a superação do esquema sensório-motor", mas como o próprio da dança: anterioridade, instantaneidade, interioridade – texturas do tempo.

Nessa mesma direção, o autor de *Beckett: Silêncios* nos insere no universo de Marta Soares. Em sua "dramaturgia de micro-percepções", como denomina o autor, Marta Soares nos aproxima do esgotamento deleuziano, numa reproposição de David Lapoujade, dando ensejo à construção de novos conceitos, de "novas caixas de ferramentas", a serem utilizadas na maquinação de atos de resistências.

Resistir. Talvez seja esse o termo próprio para pensar a dança em *Beckett: Silêncios*. Resistir, nessa série, não designa uma capacidade de suportar; tampouco capacidade de conter. Aí, a dança se faz presente obedecendo situações – obedecendo à própria organização do corpo, embora desorganizando-o. Não por oposição. Ela traz a divergência no próprio gesto de obediência. Ela inventa maneiras de não fazer fazendo, de fazer sem fazer, ou de fazer de outra maneira, revertendo o seu sentido.

A dança, em *Beckett: Silêncios*, resiste, antes de tudo, como expressão ou invenção singular de planos de composição de forças e fluxos: blocos de sensações e afetos. Ela resiste ao acolher o inaudito, o intensivo, a crueldade do real – mostrando-se sensível ao instante, ou melhor, ao acontecimento em que essas virtuais e selvagens forças foram experimentadas pelo coreógrafo, bailarino, intérprete, artista, o autor. A dança, em *Beckett: Silêncios,* estranhamente resiste ao tornar-se independente desse instante ou acontecimento, isto é, daquilo que a suscitou ou provocou – eternizando-o, fazendo com que o agenciamento de suas forças resista na duração. Ela resiste como forma de pensar intempestiva, extemporânea, que nos faz problema, nos desterritorializa, nos violenta e nos causa desassossego. Ela resiste a toda sorte de asneiras, clichês, modismos, palavras de ordem e lugares comuns. A dança, em *Beckett: Silêncios*, é da ordem da experimentação, implica riscos e a disponibilidade de assumi-los.

Manoel Moacir, ao propor esse pensar corpo dançante beckettiano, cujas engrenagens estão imbricadas no silêncio e na imobilidade em suas múltiplas dimensões, imerge o leitor em um universo de passados que não acabam de passar, futuros que tardam indefinidamente a chegar, múltiplos presentes heterogêneos – *O esgotado* de Gilles Deleuze a propósito de Samuel Beckett, *May B* a propósito de Maguy Marin, *Um corpo que não aguenta mais* de David Lapoujade a propósito de Marta Soares. Sim, fala-se de Godot o tempo todo, mas ele permanece ausente. No silêncio de Godot, a própria presença dos atores: de Manoel Moacir a propósito de *Beckett: Silêncios*. Aqui, estamos, certamente, longe da linearidade na qual a filosofia ocidental do tempo nos habitou.

Rosa Primo

o que faria eu sem este mundo sem rosto sem questões
onde ser não dura mais que um instante onde cada instante
derrama-se no vazio da ignorância de ter sido
sem esta onda onde no fim
corpo e sombra juntos se dissipam
o que faria eu sem este silêncio onde morrem os murmúrios
as pinturas os frenesis em torno do socorro em torno do amor
sem este céu que se eleva
sobre o pó de seus lastros

S. B., Poemes 1937-1939[1]

---

[1] Trecho traduzido da coletânea bilíngüe *Collected poems in English and French* (1977:58-59).

Introdução

Um autor e suas máscaras.

"Nada a fazer" [2].

A primeira fala de *Esperando Godot* (francês, 1952), peça mais conhecida do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), é dita pelo personagem Estragon, exausto, sem conseguir tirar do pé a bota que está calçando, ao parceiro de cena, Vladimir. Nos dois atos de espera, sabemos que nada é atingido e as expectativas de que Godot venha são frustradas. À semelhança desse personagem, o autor da peça pode ser visto num jogo de falas e ações que desafiam e capturam a atenção do próprio leitor-espectador, por movimentos mínimos e precisos. Seja sua figura metáfora de um Deus - *God*, em inglês - ou apenas uma alusão à qualidade de ausência do signo teatral, *Godot* transformou-se num "clássico" recente, a tal ponto que críticos do teatro contemporâneo como Jean-Pierre Ryngaert estabeleçam que a principal dificuldade para muitos dramaturgos hoje tenha sido situar-se num contexto de criação chamado de "pós-beckett"[3].

E à espera de alguma explicação conclusiva, ou seja, de uma revelação de sua poética de escrita, em constante mutação, ficamos igualmente frustrados, pois Beckett poucas vezes expressou-se diretamente sobre seu próprio trabalho, a não ser por raras entrevistas e pela correspondência com alguns amigos e artistas, como o diretor norte-americano Alan Schneider. Conhecidas também são as suas indicações de que as rubricas, e diversos outros aspectos textuais, deveriam ser fielmente transpostos para a cena. No entanto, seu trabalho pode ser alvo de diversas leituras e assim tem sido, desde sua estréia literária.

---

[2] Ver BECKETT, 17: 2005.

[3] "... como se ele [Beckett], que anunciava incessantemente o fim dessa escrita, da sua, da nossa, da escrita do teatro, tivesse, enfim, sido ouvido." (RYNGAERT, 1998: XII)

Marcado pelo bilingüismo, traduziu-se a si mesmo do inglês para o francês, e vice-versa, o que se considera ser, num primeiro momento, uma recusa às marcas estilísticas da prosa de James Joyce, com quem conviveu de perto. Conta-se que, quando jovem, convencido que não possuía talento como escritor, cogitou ser *cameraman* do cineasta Sergei Eisenstein, comunicando-lhe esse desejo por uma carta nunca respondida. Tornou-se, após o sucesso de suas peças ao redor do mundo, encenador de seu próprio trabalho e, à medida que seguimos seu itinerário, texto e cena são cada vez mais indiscerníveis. Reduziu os elementos teatrais ao mínimo, figurando o corpo humano sempre precariamente, dos tipos marginais (esboçados desde as primeiras novelas), a recortes corporais: bocas, cabeças e rostos brancos, em ambientes cinzentos ou escuros.

Importa aqui imaginar que todos esses procedimentos de escrita, dentre outros, são como máscaras (auto-biográficas) que nos impedem ver seu *rosto*, ou seja, suas "verdadeiras" motivações pessoais ou psicológicas, enquanto motivo da leitura de seu trabalho. O que, por outro lado, se desvela nessa imagem é o movimento de configurar o silêncio tanto como um modo de se relacionar ao espaço-tempo em que se deu sua escrita, quanto como uma suspensão na forma de interrupções e pausas nos discursos de seus personagens. E mesmo na sua própria fala sempre contida e cifrada sobre seu processo de criação.

Assim, o silêncio aparece neste livro como um fio condutor, uma figura de linguagem maior (englobando a um só tempo autor e obra), uma marca e uma cifra para escrever na época em que duas guerras tinham acabado de devastar a Europa, onde vivia, mudando o panorama das relações psicossociais em todo o mundo. O crítico e escritor Maurice Blanchot, no ensaio *"Onde agora? Quem agora?"*, lança a questão sobre a autoria nesse contexto e a responde numa proliferação de perguntas:

> "Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Quem é esse 'Eu' incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Aonde ele quer chegar? O que espera esse autor que, afinal, deve estar em algum lugar? O que esperamos nós que o lemos? Ou então ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala errante, não privada de sentido mas privada de centro, fala que nem começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina, cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente." (BLANCHOT, 2005: 308)

Claro está que Blanchot refere-se a uma abordagem do ato de criação como *desaparecimento* da figura do escritor, o que Roland Barthes tratou como a *morte do autor*, para dar lugar ao jogo semiológico, de interpretação dos signos do texto. Um lugar de leitura como criação e *neutralidade*, por exemplo, em relação à biografia do escritor, ao invés de dar-se importância central a fatos de sua vida em detrimento da leitura do seu trabalho. Tal zona para aquele que escreve, segundo Blanchot, parece se dar na suspensão de forças vigentes (inclusive, artísticas), uma inversão da linguagem dominante, pois refere-se à elaboração de estilo(s) ou modos de compor.

Atentando para uma relação de pesquisa poética que ocorria paralelamente nas vanguardas teatrais, plásticas e literárias da Europa no início do século XX, entenderemos este silêncio como uma reconfiguração das linguagens de representação, tratando-as pelo seu avesso. Ou seja: pela exposição de seus mecanismos de funcionamento e ilusão (e no caso de Beckett, "de dentro" da própria fábula); pela rejeição de certas molduras cristalizadas que separam "vida" e "arte", e que conferem a ambas um viés metafísico.

No teatro em geral, as questões ligadas ao estatuto da representação têm sido lugar de inúmeras e férteis especulações filosóficas.

Fragmentos de cenas filosóficas, poéticas do silêncio

Em *A Origem da Tragédia*, por exemplo, Nietzsche elogia a criação da tragédia ática como uma instância privilegiada de discussão dos problemas da *pólis*, por meio dos dois princípios que organizam o pensamento grego de então: o apolíneo e o dionisíaco. E que é por meio da aliança entre essas duas forças, ou da tensão dinâmica entre elas, que o mito é celebrado a fim de lembrar aos espectadores sobre o horror, o aniquilamento e a destruição como partes integrantes da vida. Para Nietzsche, Eurípides é o responsável pela morte da tragédia, porque opera a valorização do princípio apolíneo de individuação dos personagens em detrimento das evoluções do coro, o qual diz respeito ao senso de coletividade e ao conseqüente *desapego do eu*, próprios do dionisíaco. Esclarece assim como a ação teatral se retrai para dar lugar à narração das paixões de um *eu*, o que abre a dramaturgia grega para a emergência dos tipos mais caricatos e *inferiores* da Comédia Nova.

Com base nisso, J. Guinsburg considera sinteticamente que algumas das características do drama moderno se esboçam nesse momento, tais como: a épica desmistificada, o realismo mimético (imitativo), o socratismo crítico e o otimismo cientificista (GUINSBURG, 2001:61). Há também, na *Origem*, o reconhecimento da concepção clássica do trágico na música de Richard Wagner e na filosofia de Schopenhauer. A originalidade do pensamento nietzschiano está, segundo Roberto Machado, na proposição de "valorizar a música para pensar a tragédia grega como uma arte fundamentalmente musical" (MACHADO, 2005: 11) e daí estabelecer elos com as idéias wagnerianas de *drama musical* e de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*).

No entanto, tais aproximações são rompidas em *Humano, demasiado humano* (1878), no qual aparece uma reformulação mais ambivalente de conceitos para analisar a arte e o artista, dentre os quais a noção de *espíritos livres*, isto é, daqueles que constituem uma exceção diante das regras e opiniões sociais que vigoram. A arte pode cair na armadilha dos dualismos metafísicos (alma/mente *versus* corpo, sujeito separado do objeto) tanto quanto qualquer outra atividade humana, apesar de sua potência de desvelá-los.

Wagner é um caso de confrontação que muito interessa aqui. As idéias estéticas do músico perturbam o filósofo, cujos livros *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner* (ambos de 1888) são como campos de batalha. E o ataque é contra o teatral, tendo em vista o conceito-chave de *Gesamtkunstwerk*, fundado no entrelaçamento entre gesto do ator e drama musical. O ator é também músico e bailarino, seus movimentos traduzem e potencializam os movimentos sonoros de uma orquestra escondida. A ópera, nessa acepção, ganha um *status* religioso. Ao invés da harmonia clássica, a estética wagneriana provoca excesso gestual e a promessa de transcendência metafísico-teológica.

> "Vê-se que sou essencialmente antiteatral; pelo teatro, essa *arte da massa* por excelência, sinto na alma o profundo escárnio que todo artista agora possui. (...) A música como meio para explicitação, fortalecimento, interiorização do gesto dramático e da evidência sensível do ator; e o drama wagneriano, apenas uma oportunidade para muitas atitudes interessantes!" (NIETZSCHE, 1999: 54).

Essa afirmação pode ser considerada como um dos fundamentos para leituras que assim enxergam o universo simbólico de Beckett como é o caso da de Martin Puchner, o qual argumenta que Wagner tem o papel de pivô na transformação do conceito de teatralidade como uma descrição " do teatro como forma artística - definindo o que acontece no palco" (PUCHNER,2002:31) para um valor a ser abraçado ou não.

A "figura" do silêncio assim se constrói, dentre tantas, a partir deste jogo com a linguagem, que serve como uma primeira base para compreender a escrita de Beckett. De origens nietzschianas, este silêncio que "se fala" é uma poética, uma forma de compor e jogar, bem equacionada com sua época e sempre consigo própria que, como veremos, é uma escrita aberta, um *work in progress*, cuja cena se configura em muitos pontos e de muitas maneiras, ("o silêncio se fala eternamente"). Isso pressupõe não a separação, mas uma apropriação de diferentes suportes e gêneros. Como observou a esse respeito Renato Cohen:

> "A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem". (COHEN,2004: 01)

Dessa forma, alguns temas de composição podem ser apreendidos, dada sua recorrência e circulação como num rio corrente, em fluxo contínuo.

É preciso reconhecê-la, pois, como uma escrita que ora incorpora uma ou outra linguagem e, no caso do teatro, se situa na trilha de encenadores/pensadores paradigmáticos do século XX: Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Robert Wilson e Tadeusz Kantor, como o indica Luiz Fernando Ramos, no estudo *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. De acordo com Ramos, a união entre texto e cena, presente nas rubricas, e no seu ulterior uso pelo Beckett diretor são pontos de contato com a escrita daqueles encenadores, assim como com a de José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, com foco na montagem da peça *Cacilda!* (1998).

A esse respeito, é possível pensar numa tradição brasileira de estudos beckettianos como um movimento em curso, por vezes em pleno diálogo com a criação cênica de seu tempo. Refiro-me a diferentes estudos, além do de Ramos, como os de Fábio de Souza Andrade e Célia Berrettini, que aqui aparecem como referências fundamentais, dentre outras[4]. Tampouco poderia deixar de fazer menção aos cruzamentos poéticos que tive oportunidade de acompanhar como espectador/leitor, nos quais o universo beckettiano aparece transfigurado por novas associações, como em alguns experimentos cênicos de Gerald e Daniela Thomas, na obra do artista plástico e escritor Nuno Ramos, na filosofia *performativa* de Peter Pal Pélbart. Cada qual de uma maneira, e em diferentes momentos, me conduziu ao encontro para novas percepções de leitura e interpretação de um *corpus* tão amplo.

---

[4] Paralelamente, a "conversa" com algumas pesquisas acadêmicas mais recentes em muito contribuiu para esta, com destaque para a tese de doutorado de Luiz César Marfuz,

Por fim, são usadas as indicações de língua original e data de primeira publicação e/ou realização dos trabalhos de Beckett (citados) conforme o levantamento de sua obra completa, presente ao final de *Samuel Beckett: escritor plural*, de Berrettini; já os títulos em português, quando não estiverem de acordo com os de Berrettini , seguem as respectivas traduções publicadas. As traduções dos trechos de peças da edição *Collected shorter plays* (1984) são de minha responsabilidade.

---

defendida em 2007, *O teatro de Samuel Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação*; e a dissertação de Isabel Cavalcanti publicada em 2006, ano do centenário do autor, *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o traço e o apagamento)*. Há também um registro interessante de processo criativo de matriz minimalista em *O movimento pendular: a música como eixo de encenação no teatro de Samuel Beckett*, de Fernando Mesquita de Faria (2004).

Proust e Dante...Bruno.Vico...Joyce: ensaios sobre percepção e linguagem artística

Num dos primeiros episódios de *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, o narrador encontra-se inquieto para assistir pela primeira vez à grande atriz Berma, que fará o papel principal em *Fedra*, de Racine. A ânsia para vê-la em cena, provocada à princípio por comentários entusiasmados de um amigo da família e por um cartaz, leva-o a recitar alguns versos dessa peça que ele já conhecia e a imaginar as entonações e os acentos empregados na atuação da famosa atriz, tidos como reveladores de uma "divina Beleza" e de verdades que o tirariam de sua "inútil existência", desde então permeada por doenças que lhe impunham cuidados e alguma reclusão. Vê-la significaria uma apoteose, na qual mais do que regozijar-se intelectualmente - ou procurar perfeição em sua interpretação - o narrador de Proust mataria sua curiosidade diante de um signo ainda não decifrado, sequer visto: "implacável Divindade sem rosto e sem nome". (PROUST, 2006: 33-34)

O que se segue na tão esperada *matinée* é um espetáculo de pequenas convenções sociais, em que a própria imagem de La Berma, vista pela lente do monóculo ou não, aparece sem nuances, rápida, perdida entre as recitações mais coloridas dos outros atores; em tom menor. E, no entanto, o que o narrador escuta sobre o que vê são elogios à sua presença virtuosística e à decoração do cenário. Desapontado, imaginaria outra disposição, em que pudesse aprofundar a percepção do que mais gostasse, apreciando a peça quadro a quadro e deixando, assim, de sentir-se como parte de "um meio acústico que apenas tinha importância na medida em que era favorável às inflexões daquela voz." (PROUST, 2006: 39).

Podemos ver no ensaio *Proust* (inglês, 1931) um ponto de contato entre os dois escritores, ainda que Beckett opere em zonas (fronteiras) outras e de outros modos, pois essa descrição nos lembra aquilo que em sua poética é desvelamento de convenções do teatro. Proust observa detalhadamente certos usos dos elementos que compõem o espetáculo nos diversos momentos de sua recepção, desde o aviso de fechamento da sala e do fechar e abrir das cortinas aos aplausos e vaias vindos da platéia em reação às atitudes de La Berma e cia. Essa passagem, que Beckett analisa brevemente nesse ensaio[5], é bastante próxima das muitas nas quais considera alguns fatores de composição da *Busca e* que podem apontar para um projeto de escrita própria, conforme continuarmos com a análise deste e de outros trabalhos seus.

O tempo é, por exemplo, lido como grande motivo e eixo em torno do qual se dá a escrita proustiana. Os personagens que emergem daí são vítimas dessa circunstância predominante. Amorfo e deformador, o tempo tem na *memória* e no *hábito* dois agentes controladores dos episódios, pois é na sua dinâmica que se revela a estrutura narrativa de percepção e rememoração de eventos passados que deixaram marcas justamente porque romperam o tecido que cobria, como um véu, a estabilidade cotidiana.

"O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor: a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos..." (BECKETT, 2003a: 17). Essa arquitetura de destruições é comparada por Beckett às sabedorias da *extirpação do desejo* presentes tanto no misticismo hindu como na poesia de Leopardi.

Na ida ao teatro, toda uma encenação social é feita para que o foco recaia sobre a figura de Berma, que passará a encarnar um contraponto a um desejo (anterior) que esperava ser continuado pelo narrador. A quebra se dá dentro de um *pacto de sobrevivência* de acordo com as mudanças que ocorrem na narrativa, para suspender a vigilância imposta pelo hábito ou mesmo "matá-lo". La Berma é, pois, uma convenção habitual teatral, que se desvela. Daí que o *tédio* provocado pelo hábito e o *sofrimento,* advindo das rupturas, oscilam como num movimento pendular dado numa massa temporal operadora de subtrações.

---

[5] "O desejo do narrador de ver La Berma em *Fedra* é mais violentamente estimulado pelo aviso 'Portas fechadas às duas horas em ponto' do que pelo mistério 'da palidez jansenista e mito solar' de Bergotte." (BECKETT, 2003a:14)

Do mesmo modo, ao afirmar que "Proust tinha má memória e um hábito ineficiente" (BECKETT, 2003a: 29) o autor não está lançando apenas um gracejo irônico. Essas talvez sejam pequenas chaves para o próprio universo de Beckett, na medida em que a partir dessa formulação, ele passa a considerar mais detalhadamente nesse ensaio o jogo proustiano entre percepção e linguagem, conceitualizando, por exemplo, *memória voluntária* e *involuntária.*

> "Não há grande diferença, diz Proust, entre memória de um sonho e a memória da realidade. Quando o sujeito adormecido acorda, esta emissária do Hábito corre a lhe assegurar que sua 'personalidade' não desapareceu com sua fadiga(...) A memória voluntária consiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio - o plágio de si mesmo. (...) A memória involuntária é explosiva, 'uma deflagração total, imediata e deliciosa'. Restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado e torturado por ele, não somente o Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar - o real." (BECKETT, 2003a: 33)

Entre a memória involuntária, onírica, e a memória voluntária da realidade, talvez situe-se o sujeito configurado na linguagem, o que explica porque para Proust estas instâncias estão tão próximas. A desestabilização do narrador pelos episódios da *Busca*, assim como a dita *ineficiência* dos hábitos e da memória de Proust são relacionados a uma determinada qualidade de inapreensão do real em sua totalidade. Pois, sendo a memória condicionada pela percepção, que é imperfeita, cabe ao que narra equacionar engenhosamente sua condição.

Blanchot considera que Proust teria tido o grande mérito da *paciência*, ou seja, que ao longo de sua obra (que inclui novelas, poemas e alguma crítica de arte, dentre outros) deu à sua experiência de escrita tempo de maturação, entrelaçando-a com sua própria vida. Metamorfoses do vivido são as metáforas, "ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem." (BLANCHOT, 2005:19)

Beckett seleciona algumas dessas imagens numa lista de onze *fetiches* da percepção do narrador, dentre os quais figura a conhecida rememoração de sua infância em Combray provocada pela *madeleine* embebida em chá. Melhor analisada é a imagem da primeira aparição de sua amada, Albertine, com as amigas numa praia em Balbec, "tão hermeticamente inacessível quanto um friso grego ou o cortejo num afresco. Não possui individualidade. Ela é meramente um botão nessa delicada cerca viva de rosas quebrando a linha das ondas." (BECKETT, 2003a: 46). A relação visual desse primeiro contato com Albertine lembra a pré-figuração de La Berma, no que se refere ao desejo por algo que se desconhece, mas é levada a outros extremos no decorrer dos eventos. Albertine terá vários rostos que o narrador nunca consegue apreender, como pressente ao passear os lábios pela sua face, imaginando-a multifacetada. Sua longa relação com ela é devastada pelas multiplicidades e contradições que ela lhe apresenta.

O amor (tanto quanto a amizade) resultaria inútil, do ponto de vista do Proust beckettiano, pois deve submeter-se ao pacto das convenções habituais que falseiam ou banalizam os afetos. Por um lado, desfaz-se a ilusão de uma vida pacificada nos hábitos sociais e despertam-se as atenções para a inexorabilidade temporal que a tudo devasta, mas o jogo da escrita é posicionado num modo de neutralidade em relação aos juízos de valores mais comuns, ou antes:

> "inteiramente livre de qualquer consideração moral. Não há certo e errado em Proust, nem no mundo. (Salvo talvez naquelas passagens

> tratando da guerra, quando por um momento ele deixa de ser um artista e une sua voz aos apelos da plebe do populacho, da multidão, do povaréu.) A tragédia não diz respeito à justiça dos homens. A tragédia é o relato de uma expiação, mas não a expiação insignificante de uma quebra codificada de um acordo local, redigido por patifes para usufruto dos tolos. A figura trágica representa a expiação do pecado original, do pecado original e eterno, cometido por ele e por todos seus *socii malorum*, o pecado de haver nascido: *Pues el delito mayor / Del hombre es haber nascido.*" [6](BECKETT, 2003a: 70-71)

Ecos trágicos ressoam nessa passagem e compõem, entre outras referências, a figura do narrador nos seus solitários dias finais no último volume da *Busca*, *O tempo redescoberto*. Expressa-se um profundo desajuste entre o(s) eu(s) do narrador e o mundo, em vocabulário cristão (*expiação, pecado original e eterno*). Entretanto, a formulação do coro sofocliano do *Édipo em Colono* - "Melhor seria não haver nascido; / como segunda escolha bom seria / voltar logo depois de ver a luz / à mesma região de onde se veio" (SÓFOCLES, 2004: 171) - é aqui retomada no *haver nascido* e também no trecho citado de *A vida é sonho*. É o *canto do bode* destituído de sua formatação clássica; talvez por isso a repulsa ao jugo social das palavras de Beckett, que continua a indagar o que pode dar sentido à falta mesma de sentido das forças cegas do tempo – ou, como diriam os antigos gregos, do destino.

A solidão e as perdas sofridas pelo narrador fazem-no perceber sua condição de observador de si e dos outros, para o qual tudo que não for artístico é desinteressante. Observa-se com uma percepção transfigurada e transfiguradora do real, desde os episódios de sua infância. Percebe que o *relaxamento do hábito* pode vir a devolver-lhe uma sensação anterior, "não seu eco ou sua cópia, mas a sensação ela mesma, aniquilando qualquer restrição espacial ou temporal". (BECKETT, 2003a: 77)

---

[6] Citação dos versos de *A vida é sonho*, tragédia de Caderón de La Barca, que mantemos no original, em consonância com a edição brasileira de *Proust* consultada.

A *solução proustiana* estaria dada na obliteração do tempo, na abolição sensorial de suas fronteiras e na compreensão da arte enquanto necessidade ou ponte ao real como "união apropriada entre sujeito e objeto" (BECKETT, 2003a: 81), parafraseando Baudelaire. O problema da gênese da criação, que o narrador da *Busca* sempre se colocou, é mais diretamente tratado por Beckett ao considerar a existência de uma *percepção instintiva* e *inspirada*, na identificação entre sujeito e objeto. Proust revelar-se-ia um impressionista, no que diz respeito ao livre jogo com a ordem dos acontecimentos em seu romance, desconsiderando uma cronologia meramente lógica e, nesse sentido, realista. A progressão dos eventos é lida como distorção da percepção, levada a certo grau de inteligibilidade e determinando uma estrutura instável de causa e efeito.

Sendo assim, o estilo de longas frases, por vezes encadeando informações as mais diversas entre si, está de acordo com uma visão própria do tempo, mais do que vinculada ao virtuosismo técnico de bem escrever. Beckett conclui que no texto de Proust "a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer sistema ético ou estético. De fato, ele não faz qualquer esforço para separar forma e conteúdo. Um é a concretização do outro, a revelação de um mundo." (BECKETT, 2003a: 94)

Ao final deste ensaio, a música emerge como *elemento catalisador* da *Busca*. As palavras de um libreto de ópera acabariam por corromper a sua qualidade de encarnar a *Idéia*, numa referência à concepção estética de Schopenhauer. O *vaudeville* é considerado mais completo, pois inaugura a *comédia da enumeração excessiva*, o que nos parece um elogio ao seu caráter lúdico e que se formaliza cenicamente pelas ações de alguns personagens *clown* das peças teatrais, a partir de *Esperando Godot*.

Considerações sobre estilo e linguagem dessa natureza aparecem já no primeiro ensaio crítico, *Dante...Bruno.Vico..Joyce.*, sobre o *work in progress* de James Joyce, *Finnegans Wake*, numa coletânea publicada em 1928, com o título de *Our Exagmination Round His Factification For Incamination Of Work In Progress*. Joyce já havia se consagrado nos círculos literários e das vanguardas artísticas do início do século passado com *Ulisses*, numa inaugural experimentação de várias formas de narrar os acontecimentos que, por sua vez, apontam para certos episódios da *Odisséia* de Homero. Nesse ensaio (em duplo sentido, pois além de texto crítico é, assim como *Proust*, um texto de treino) a associação entre tantos autores distantes no tempo e no espaço é amarrada pela imagem do círculo. Os três primeiros são italianos e o quarto irlandês (seus nomes são separados por pontos que correspondem aos séculos que os distanciam). O convívio com o escritor conterrâneo rende, num primeiro momento, a oportunidade de acompanhar seu processo de escrita (uma vez que Joyce estava ficando cego e precisava de redatores), além de escrever o ensaio em questão na obra coletiva de apreciação crítica ao *work in progress* de Joyce, que foi lançado em 1939.

Finnegans Wake é considerada por muitos uma obra ilegível e intraduzível, pois mistura diversas línguas em um discurso sem o eixo de um foco narrativo e sem qualquer linearidade de eventos, embora possa se contar, a partir da reunião de alguns de seus cacos lingüísticos, um enredo (ou vários). Tem uma estrutura cíclica exposta desde a primeira palavra, que também é a última, uma justaposição de *river* ("rio") e *run* (do verbo "correr").[7]

Em Joyce, forma e conteúdo são igualmente considerados em sua união. Daí sua qualidade visual e acústica, que exige um outro tipo de leitura. "Não é para ser lido - ou melhor, não é apenas para ser lido. É para ser olhado e escutado. Sua escrita não é sobre algo, ela é esse algo." (BECKETT, 1992: 117) Assim, se o movimento de organização das palavras é dado num ritmo de queda, há uma continuação desse ato no que está sendo descrito ou narrado, e vice-versa. O mesmo é visto e dito sobre a escrita de Shakespeare e Dickens.

---

[7] "riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs." Na tradução para o português de Donaldo Schüler, o mesmo fragmento pode assim ser lido: "rolarrioanna e passa por Nossenhora d'Ohmem's, roçando a praia, beirando Abahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de Howth Castelo Earredores." (JOYCE, 1999: 03)

Por essa razão, cabem as referências aos filósofos italianos Giambattista Vico e Giordano Bruno. O primeiro é inovador, porque a partir do pensamento sobre circularidade do segundo[8], desenvolve uma complexa teoria sobre as origens da poesia e da língua, do significado dos mitos e da natureza da civilização bárbara, que reverbera até chegar em *Finnegans Wake*. Vico considera que a poesia é oposta à metafísica e que língua e gesto são irmanados nas sociedades primitivas. As mitologias (no caso, a grega e a egípcia) constituem uma *expressão direta* do real, não havendo dualismo entre mito (poesia) e língua. Os hieroglifos, por exemplo, são uma necessidade comum a esses povos.

Dante também é visto como um inovador da linguagem, pois reuniu na *Divina Comédia* uma série de dialetos italianos. A polifonia dantesca veio da fala corrente das ruas sem interferir na ossatura das palavras, isto é, na sua morfossintaxe, como acontece nos neologismos de Joyce. É interessante notar que, como nos diz Berrettini, a aproximação aí sugerida entre Dante e Joyce teria uma conotação política, já que ambos liberaram o texto de uma dominação lingüística, imposta no caso de um pelo latim e, no do outro, pelo colonialismo britânico do inglês e/ou pelo arcaísmo nacionalista do gaélico (BERRETINI, 2004: XVII). A escrita joyciana segundo Beckett é *direta*, anímica, mitológica, livre de subjetivismos e *generalizações metafísicas*, além de hieroglífica no tratamento das palavras. Aí está a *beleza* apreendida em sua leitura: na recusa de um sistema literário nacionalista, como o que havia na Irlanda da época, e na manipulação da linguagem até sua desfiguração numa língua que ninguém fala.

A partir da inexistência de um *absoluto* narrativo, seja de um enunciador onipresente ou de uma "língua-mãe", Beckett explica que *Finnegans Wake* é purgatorial. Por isso mesmo, sua arquitetura descontínua e multidirecional também difere da *Divina Comédia*, cujo purgatório é representado como sendo cônico "e conseqüentemente implica culminação, o do Sr. Joyce é esférico e exclui culminação" (BECKETT, 1978: 125). Pois, se em Dante, como nas mitologias antigas, existe a figuração de um universo divino que dá sentido e unidade às coisas, em Joyce vemos uma encenação da língua, de sua potencialidade narrativa, em processo de fazer-se e desfazer-se.

---

[8] "Não há diferença, diz Bruno, entre a menor corda e o menor arco, não há diferença entre o círculo infinito e a linha reta." (BECKETT, 1992: 109)

Tal movimento é o do purgatório terrestre (progressão e regressão), que também está presente, por exemplo, no romance *Como é* (francês, 1961). Na lama e na escuridão, a presença do narrador é dada na expectativa de Pim, (sendo este o critério de divisão do livro em três partes: antes, com e depois de Pim), com quem mantém relações de torturador, sendo também vítima de Bam. Existem referências, consensuais para diversos críticos, ao purgatório de Dante, bem como ao tema da queda do *Paraíso Perdido* de Milton, que como observa a tradutora Ana Helena Souza:

> "figuram em *Como é* desde a criação de um lugar onde o tormento é infinito e a alusão ao Canto VII, no qual as almas dos condenados pela ira se debatem na lama que os impede de falar ou cantar, até as repetidas variações da inscrição que se encontra à entrada do inferno dantesco, como, por exemplo: 'esperança gorada', 'abandonar a esperança', 'esperança partida'. (...) Tais referências a Dante e Milton são lidas como parte de uma crítica aos elementos estruturais de organização do mundo épico-religioso, herdados até por narrativas que dela se afastam. (SOUZA, 2003: 172)

Essa crítica da qual fala Souza dirige-se à tentativa de representação da realidade *como é*, num discurso que ordena a narrativa a partir de uma gênese que a tudo explica e justifica, com coerência e coesão. Nesse romance, identificamos a continuidade entre forma e conteúdo no modo como se dispõem as palavras: sem pontuação; por blocos que se separam por espaços em branco; com o eco *quaqua* a zombar entre um ou outro fragmento do que está sendo dito, como uma pausa intervalar; emprego de verbos no tempo presente; constante repetição e interrupção; circularidade.

É interessante notar que durante sua escrita, um fragmento foi publicado em separado com o título de *L'image* (*A imagem*, francês, 1960) e depois incorporado ao texto de *Como é*, destacando assim a imagística das palavras, e conferindo uma qualidade substantiva aos seus trabalhos, com títulos próximos aos das artes visuais que remetem tanto à concretude de sua forma quanto mais diretamente a seus conteúdos e/ou materiais.

Retomando a discussão anterior e, apesar do ensaio favorável a Joyce, mais tarde em carta dirigida a Axel Kaun (conhecida como *carta alemã*), Beckett afirma claramente sua postura irônica à sua obra:

> "Por hora, é claro, devemos nos satisfazer com pouco. Num primeiro momento, só podemos nos ocupar da questão de encontrar, de alguma maneira, um método pelo qual possamos representar esta atitude de ironia para com as palavras. *Nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentar um suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a Tudo.* (Grifo nosso) Com um programa destes, na minha opinião, o trabalho mais recente de Joyce não tem absolutamente nada a ver. Nele parece mais tratar-se de uma questão de apoteose da palavra. A menos que Ascensão aos Céus e Descida aos Infernos sejam, de alguma maneira, uma e a mesma. Que bonito seria acreditar que este fosse o mesmo caso." (*apud* ANDRADE, 2001: 170)

Disso percebemos que, tanto na relação com a obra de Proust como com a de Joyce, há uma leitura crítica cuidadosa das estratégias e dos modos de enunciação empregados pelos grandes autores, sobretudo no caso dos contemporâneos de sua juventude. "À sombra" dos mestres, Beckett configura, sobretudo após os primeiros contos e novelas, uma linguagem avessa à *apoteose da palavra*, que tanto caracterizará sua escrita teatral, a qual por sua vez reduz-se (pois *menos é mais*) a uma "encenação" composta de ironia e procedimentos cômicos de sua falibilidade, pondo à vista a ruína da própria linguagem dos que falam.

As imobilidades de Malone e Hamm

Antes de escrever *Godot*, ainda em 1948, Beckett começa *Malone Morre*, romance-novela que apresenta a narração da consciência enunciadora de Malone (que lembra *alone*: "sozinho") em desfazimento. Disso, aliás, sabemos desde a primeira linha: "Logo enfim vou estar bem morto" (BECKETT, 2004: 09) Compõe juntamente com *Molloy* (francês, 1951) e *O inominável* (francês, 1953), o que muitos críticos têm chamado de sua trilogia romanesca do pós-guerra.

Vivendo num quarto de asilo com poucos utensílios, dos quais destacam-se um bastão e um parco lápis, Malone conta histórias para si mesmo, enquanto espera pela morte, apesar do crescente tédio, sem nunca levantar-se da cama. "Não vão ser o mesmo tipo de histórias que antigamente, sem dúvida." (BECKETT, 2004a:10). Saposcat ou Sapo é seu primeiro personagem, de origem humilde e campesina e sem amigos, tem suas experiências contadas quando, por exemplo, vagueia pelas redondezas, na casa dos vizinhos, os Luízes. Entre luzes, sombras e movimentos tipificados, Sapo percebe num instante epifânico *o coração das trevas*, onde "havia o silêncio, o silêncio de poeira e das coisas que nunca sairiam do lugar, se dependesse delas. E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar." (BECKETT, 2004a: 39)

Essa ordem silenciosa pode ser comparada à mesma pela qual aspira Clov, em *Fim de Partida*, a do "silêncio final de cada coisa devolvida ao pó, inerte, inanimada." (BECKETT, 2004a: 120) Podemos também pensar que a(s) narrativa(s) de Malone, assim como a fala de Hamm, se constrói pelo jogo de hesitação[9] entre falar/narrar e desfazer/silenciar, no qual alguns assuntos ou episódios se passam: alimentação, excreção, a perda dos objetos, o encurtamento do lápis, o nascer e o pôr do sol. Como se falava em *Proust*, aqui a passagem do tempo e o tédio definem as relações de Malone, assumidamente um escritor, com a vida e a escrita:

> "Viver. Falo sem saber o que quer dizer tal coisa. Tentei fazê-lo ignorando o que fazia. Talvez eu tenha vivido, sem saber. Me pergunto por que fico falando nessas coisas todas. Ah, sim, é para não morrer de tédio. Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam. Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, fazer viver, ser outrem, em mim, em outrem. Como tudo isso é falso." (BECKETT, 2004a: 29)

Em meio a intervalos e interrupções narrativa, Malone narra que Sapo vai para a cidade, e com a mudança de espaço, muda também o nome do personagem para Macmann. A apatia, tornada aporia e imobilidade, se acentua na descrição de Macmann sentado num banco de praça, na chuva ou na sua condução para uma cela tal qual a do asilo no qual Malone habita. Nesse lugar terminal, parodia-se uma situação romântica no envolvimento de Macmann com uma enfermeira decrépita, Moll. Certo dia, marcam uma visita às ilhas com o funcionário Lemuel, exterminador dos personagens. O discurso final do narrador pode ser tanto o de Macmann como o de Malone:

> "Lemuel é o responsável, ele levanta a machadinha onde o sangue nunca vai secar, mas não para ferir alguém, ele não vai ferir ninguém, não vai mais tocar em ninguém, nem com ela nem com ela

---

[9] O poeta Paulo Leminski, tradutor da versão para o português do romance, revela que esse jogo é a própria destruição da linguagem literária, "na qual Beckett não acredita." (LEMINSKI, 2004a: 154).

> nem com nem com
> nem com ela nem com seu martelo nem com seu bastão nem com seu bastão nem com seu punho nem com seu bastão nem com nem em pensamento nem em sonho quero dizer nunca ele nunca mais nunca
> nem com seu lápis nem com seu bastão nem
> nem luzes quero dizer
> nunca coisa alguma
> mais nada
> nunca mais" (BECKETT, 2004a: 145)

O texto fragmenta-se por inteiro, como modo de escrita para mostrar sua finalização. Seus estilhaços continuam e ecoam em outros trabalhos, nos quais a sintaxe usual é quebrada e o espaço do papel, bem como o do palco e o do corpo dos atores é valorizado por cortes, escuros e vazios, interrupções na fala. Assistimos à representação dos modos de representação que *morrem*, de dentro da fábula. A morte, portanto, não se apresenta necessariamente como algo temível, mas como paródia.

A noção de morte de estratégias de representação tem sido associada à pesquisa de novas formas de percepção. Para Cassiano Quilici, o silêncio teria adquirido prestígio em muitos projetos estéticos da modernidade. Nos teatros de Craig, Artaud e Kantor (podemos pensar em Mondrian e Malevitch, na pintura ou em John Cage, na música) o uso do silêncio passa a ser tema recorrente "não só para denunciar situações político-sociais e expressar dilemas existenciais, como também para propor uma terapêutica da linguagem e da percepção humana." (QUILICI, 2005: 64).

Assim chegamos a *Fim de partida*, que gira em torno de situações de imobilidade e confrontação entre os personagens Hamm, Clov, Nagg e Nell, num espaço cênico sugerido com uma iluminação cinzenta, sem mobília, uma porta, um quadro, duas janelas (uma em cada lado do palco, como se fossem olhos) e dois latões, que comportam Nagg e Nell, pais de Hamm.

Alegórico, o espaço assemelha-se ao interior de uma cabeça humana e vai sendo preenchido por alguns objetos trazidos por Clov tais como: luneta, relógio, um cachorro de pano, etc. Sobressaem-se as figuras de Hamm e Clov; na cena inicial, o primeiro está coberto por um velho lençol e o segundo olha-o fixamente. Clov é um servo que está prestes a partir, como nos informa durante todo o ato da peça, e Hamm, seu pai adotivo não consegue levantar-se, dependendo de Clov e de uma cadeira de rodas para movimentar-se. Está cego, usa óculos escuros e cobrindo-lhe a face há um lenço manchado de sangue, que retira ao início e recoloca ao término da partida que ele reconhece ser um jogo de representações.

Hamm faz-se e desfaz-se por fragmentos de narrativas diante do espectador/leitor. Há algo de *épico* em sua atitude, pois narra-se a si mesmo, demonstrando sua condição de personagem numa peça teatral, expondo seus artifícios e levando Clov por este mesmo caminho. O estatismo ou imobilidade desses personagens no tempo e no espaço cria um ambiente cênico "suspenso", entremeado de pausas e silêncios nos quais diversas atmosferas se criam, a partir de desejos que se revelam pouco comuns à estrutura dialógica tradicional. Ryngaert observa nisso uma ruptura em relação à ação teatral:

> "Em ruptura com uma tradição da ação no teatro, essas personagens poderiam apenas ter por desejo o simples fato de agir. Hamm é talvez quem mais se manifesta nessa direção. Literalmente sem desejos, e sem possibilidade de desejos, já que se encontram um mundo fechado e sem vida aparente, o esforço das personagens se concentraria inteiramente no fato de agir, seja qual for essa atividade e as formas que ela assume." (RYNGAERT, 1996: 175)

No estudo *Teoria do Drama Moderno,* Peter Szondi mapeia alguns momentos dessa relação de rupturas na estrutura do drama moderno ocidental, durante o período compreendido entre os anos de 1880 e 1950, portanto, até pouco antes do aparecimento da obra teatral beckettiana. O drama se configura no Renascimento, a partir da atitude do homem moderno de voltar-se para si e suas relações interpessoais ao invés de discutir o mundo da comunidade e de suas divindades, como acontece na tragédia clássica e nos autos medievais, por exemplo.

Dessa maneira, apresentaria o drama uma dialética *fechada*, *total* e *absoluta*, em relação à estrutura de diálogos com unidade de tempo e espaço, para dar a ilusão de sua presentificação; ao público, pela notável separação que o palco dramático propõe; ao trabalho do ator, que deve ser visto como que "colado" à personagem representada; e ao próprio autor, que deve ausentar-se, sem nunca figurar-se como um narrador da própria trama que está tecendo. (SZONDI, 2002: 30-33)

O discurso de Hamm pode assim ser lido em duas chaves: tanto quanto as memórias em desalinho do personagem, na tentativa de alguma ação e de algum diálogo com seus pares, como uma encenação, por meio de citações e paródias de outros textos dramáticos, refletindo sobre o próprio ato da representação teatral, que se dá dentro da fábula, na construção da peça[10]. Podem ser vistas como os dois lados de uma mesma moeda, pois nas falas de Hamm há um ritmo de quebras de sentido e incoerências, sobretudo nos longos monólogos, que o levam a lugar nenhum:

> "Minha ...(*bocejos*) ...vez. (*Pausa*) De jogar. (*Segura o lenço aberto à sua frente na ponta dos dedos*) Trapo velho! (*Tira os óculos, enxuga os olhos, o rosto, limpa os óculos, recoloca-os, dobra o lenço com cuidado e coloca-o com delicadeza no bolso do peito do roupão. Limpa a garganta, junta a ponta dos dedos*) Pode haver... (*boceja*) ... miséria mais... mais sublime do que a minha? Sem dúvida. Naquele tempo. Mas e hoje? (*Pausa*)... Meu pai? (*Pausa*) Minha mãe? (*Pausa*) Meu... cão? (*Pausa*) Ah, é claro que admito que sofram tanto quanto criaturas assim podem sofrer. Mas isso quer dizer que

---

[10] De acordo com Ryngaert: " A construção da peça se fundamenta na impossibilidade total de movimento e de evolução, e na inscrição, em filigrana, de maneira contraditória, de todos os tipos de evoluções que acabam se dando como becos sem saída e pistas malogradas. A ilusão do movimento é dada por um uso em falsa perspectiva da dramaturgia tradicional, indispensável para que a peça chegue aos limites dessa marcha imóvel." (RYNGAERT, 1996: 174)

> nosso sofrimento seja comparável? Sem dúvida. (*Pausa*) Não tudo é a....(*boceja*) ....bsoluto, (*com orgulho*) quanto maior o homem mais pleno. (*Pausa. Melancólico.*) E mais vazio. (*Funga*) Clov! (*Pausa*) Não, estou sozinho. (*Pausa*) Que sonhos! Aquelas florestas! (*Pausa*) Chega, está na hora disso acabar, no abrigo também. (*Pausa*) E mesmo assim eu ainda hesito em... ter um ...fim." (BECKETT, 2002: 39)

Às imprecisões da linguagem de Hamm também podemos associar o que considerou o pensamento crítico da época das primeiras recepções sobre o teatro beckettiano, nos anos 50 e 60, pela concepção do *teatro do absurdo*. Eugéne Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Fernando Arrabal e Harold Pinter são alguns dos muitos autores reunidos na seleção de Martin Esslin para compor um mosaico da dramaturgia ocidental do pós-guerra. Essa vinculação é dada pelo conceito de *Absurdo* expresso no livro *O mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus:

> "Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promissão futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo." (CAMUS *apud* ESSLIN, 1968: 19)

Definido com um "reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente represente nosso próprio tempo" (ESSLIN, 1968: 19) e com bases nas ditas tradições mais antigas em que aflora o *nonsense*, o teatro do absurdo acaba por estabelecer um mesmo rótulo[11] a escritas tão diversas, localizando tal fenômeno num tempo e num espaço por demais reduzidos: a cidade de Paris na segunda metade do século XX.

---

[11] A esse respeito, Marvin Carlson esclarece que: "Os franceses, no afã de separar a tradição de Sartre e Camus da de Beckett e Ionesco, mostraram-se mais receptivos à alternativa proposta por este último: 'théâtre de dérision' (teatro de irrisão). Beckett,

Aproximando Beckett da tradição da vanguarda anglo-saxônica, de Joyce e T.S. Elliot, Adorno considera a importância de reconhecer o momento histórico então vivido como *catastrófico*[12], pondo em questão o conceito de indivíduo configurado tanto no iluminismo quanto no existencialismo. Considera, assim como o faz Esslin neste ponto, que as peças teatrais de Camus e Sartre continuavam seguindo modelos tradicionais de composição dramatúrgica, apesar da denúncia à falta de sentido do mundo.

Para compreender *Fim de Partida*, seria necessário aceitar sua falta de significação, ou seja, que não há qualquer mensagem a ser decodificada em suas entrelinhas que não a sua relação de falibilidade de significados, no tratamento dado a frases comuns que se revelam *clichês* e/ou resíduos culturais. (ADORNO, 1991: 243)

Voltemos, pois, a Hamm e seus processos de encenação de si mesmo, quando num determinado momento exige ser colocado no centro do palco.

> "Hamm: Estou bem no centro?
>
> Clov: Vou medir.
>
> Hamm: Mais ou menos! Mais ou menos!
>
> Clov (*move minimamente a cadeira*): Aí, pronto.
>
> Hamm: Estou mais ou menos no centro?
>
> Clov: Acho que sim.
>
> Hamm: Acha que sim! Coloque-me bem no centro!
>
> Clov: Vou buscar a trena.

Ionesco e jovem Adamov estavam na verdade unidos menos por uma postura filosófica comum do que por aquilo que rejeitavam: as convenções aceitas do teatro francês tradicional, a ênfase na palavra, o vínculo da causa e efeito, a tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter" (CARLSON, 1997: 399-400)

[12] No entanto, tal catástrofe social é, em Beckett, artisticamente pensada sem citar diretamente suas fontes, sem espelhá-las na obra, dizendo seu nome "em silêncio". (ADORNO, 1991: 249)

> Hamm: A olho nu! A olho nu! (*Clov move minimamente a cadeira*) Bem no centro!
>
> Clov: Pronto!
>
> *Pausa.*
>
> Hamm: Me sinto um pouco à esquerda demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Agora me sinto um pouco à direita demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Me sinto um pouco pra frente demais. (*Mesma coisa*) Agora me sinto um pouco pra trás demais. (*Mesma coisa*) Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios." (BECKETT, 2002: 72-73)

Em sua impossibilidade de estar deslocado do centro, Hamm nos remete a diversas situações de poder em que um rei ou governante se faz minimamente obedecido e/ou se recusa às conjunturas políticas que se antagonizam em partidos da direita (conservadores), da esquerda (oposição) e outros derivados dos primeiros. No palco italiano, onde convencionou-se a criação ilusória de uma perspectiva renascentista de figura e fundo, o deslocamento do centro equivaleria a uma perda de importância ao olhar, assim educado, do espectador.

Por isso, há também aqui o caso do ator dito principal que reclama ser o foco ou centro das atenções, o que faz alusão à expressão inglesa *ham actor* ("ator canastrão"), e que permite ouvir ecoarem outros nomes como o de Hamlet, de quem Hamm é uma *forte paródia*, como diz Harold Bloom, em relação às suas hesitações em agir. Convém lembrar ainda das outras associações que surgem pela caracterização de Hamm como personagem múltiplo e composto por ressonâncias que, para Bloom, parodiam diversos outros personagens e acontecimentos shakesperianos das peças *Rei Lear*, *A Tempestade*, *Ricardo III* e *Macbeth* (BLOOM, 1995: 478), com extrema economia.

Hamm mantém com seu pai uma relação de ressentimento e, ao mesmo tempo, de continuidade nos modos de narrar, uma vez que Nagg também emprega um tom imitativo e cômico ao contar suas histórias, como uma piada sobre sua ida ao alfaiate ou sobre o acidente em que ele e Nell perderam as pernas. A pretensa onipotência de Hamm, sua obsessão por estar no centro, e seus paralelos na figura paterna apontariam ainda para uma releitura da simbologia cristã [13].

As memórias ditas em terceira pessoa servem como uma máscara e devem ser endereçadas a um ouvinte. Clov decerto pode ser visto como uma extensão da própria platéia e uma mediação com o mundo externo através da escada que o leva até a janela e de sua luneta, de onde, em dado momento avista uma criança. Segue para matá-la com um croque, mas é detido por Hamm, num lance final. Decide, então, deixá-lo de vez.

> "Hamm: Clov! (*Clov pára, sem se virar. Pausa*) Nada. (*Clov continua*) Clov!
>
> *Clov pára, sem se virar.*
>
> Clov: É o que se chama sair de cena.
>
> Hamm: Eu agradeço, Clov.
>
> Clov (*virando-se, com vivacidade*): Ah, desculpe-me, sou eu quem agradece.
>
> Hamm: Nós dois, nós agradecemos. (*Pausa. Clov vai até a porta*) Mais uma coisa. (*Clov pára*) Um último favor. (*Clov sai*) Cubra-me com o lençol. (*Pausa longa*) Não? Tudo bem. (*Pausa*) Minha vez. (*Pausa*) De jogar. (*Pausa. Com cansaço*)..."(BECKETT, 2002: 146-147)

Hamm não é, pois, um personagem dramático convencional, constitui uma consciência do próprio drama e do teatral, a um só tempo operador e revelador do discurso cênico. Clov poderia matá-lo, ou seja, matar o encenador/dramaturgo que lhe manda repetir a mesma comédia *todos os dias*, mas não o faz. Prefere sair, ainda que retorne em seguida compondo uma imagem de imobilidade, malas nas mãos, prestes a partir, restando em silêncio até o fim da cena. Hamm recobre a face com o véu de antes, num gesto de término daquela partida, proferindo seu último monólogo. Ambos se agradecem e despedem-se um do outro, como exaustos jogadores.

---

[13] Para Andrade, esse é um dos motivos que podem ser apreendidos nas relações entre os pais e os filhos desta peça, "de maneira a mostrar na personagem do egocêntrico tirano uma caricatura pretensiosa e acabada dos atributos divinos (a onipotência, a onipresença, a onisciência, a infinita misericórdia)." (ANDRADE, 2001:108)

Paródia de tragédias shakesperianas e de imagens bíblicas, partida (de xadrez), interior de um crânio e outras comparações similares compõem um vasto mosaico de leituras críticas sobre *Fim de Partida* que nos levam a entender o virtuosismo às avessas do discurso de Hamm e sua necessidade de interlocução como *comitrágicos*, numa tradução possível ao termo cunhado por Ruby Cohn, em *Samuel Beckett: the comic gamut* . Cohn observa que os procedimentos de recriação tomam lugar em quadros de *descomposição* dos heróis-narradores, pois há para Beckett potencial artístico em "morrer", assim como para os elisabetanos havia uma conotação sensual na morte (COHN, 1962: 242).

Essas mortes figuradas em personagens que narram processos de dissolução (textual, pois eles se reconhecem como teias de signos) são como a imagem de Molloy[14], quando nos conta de sentir-se como uma marionete cujas cordas fossem subitamente cortadas, ao tropeçar e cair, em seu caminhar.

Puchner considera que a contínua supressão dos movimentos dos atores no teatro beckettiano tem a ver com a retomada de um projeto antiteatral presente nas vanguardas européias do início do século XX. O confinamento de Nagg e Nell em latas de lixo, por exemplo, ecoa uma idéia de W. B. Yeats, a de colocar atores em barris, assim como mais adiante, em *Dias Felizes* (inglês, 1961), vemos a personagem Winnie ser progressivamente enterrada à medida que transcorre a peça e em *Comédia* (inglês, 1962), três cabeças aparecem saídas de urnas cinzentas, recortadas por um foco que se movimenta imediatamente entre uma e outra, de acordo com seus turnos de fala, em tempo rápido. O discurso é moldado, nesse último caso, por uma profusão de palavras que acabam tornando-o vazio, sem uma narrativa linear que sirva de fio condutor, assim como percebemos por boca iluminada por um foco de luz, em *Eu não*.

---

[14] Cf. BECKETT, 2004b:54

Desse modo, entrevemos um efeito de *desencorporação*, ou seja, um falar sem corpo[15], que aponta para a cisão entre o que as palavras representam e aquele que as enuncia, ruptura que aparece tematizada, como vimos, nas falas de Hamm e Malone. Críticos como José A. Sánchez apontam que se nas peças, contos e romances escritos até o fim dos anos cinqüenta existe uma caracterização de personagens feita realisticamente, a partir da década seguinte, e sobretudo nos textos breves, há "a conversão de palavra em gesto e gesto em silêncio" (SÁNCHEZ, 2002: 108). Mais especificamente, é Winnie enterrada até o pescoço sua derradeira personagem na linha dos *clowns* de *Esperando Godot*, *Fim de Partida* e *A Última gravação de Krapp* (inglês, 1958)[16].

Para construir essa difícil arquitetura cênica de *sons fundamentais*[17] e silêncios, movimento e repouso, luz e sombra, Beckett executa um exercício artaudiano de escrita hieroglífica uma vez que "destrói o corpo para convertê-lo em gesto. Destrói a palavra pra convertê-la em gesto. O gesto é um fenômeno de superfície. (...) Anulação voluntária da interioridade." (SÁNCHEZ, 2002: 109) Ou, como considera Ramos, mais pormenorizadamente, à respeito da escrita cênica das encenações realizadas pelo próprio dramaturgo:

---

[15] Embora também se dê o oposto nos mimodramas Atos sem palavras I (francês, 1956) e Atos sem palavras II (idem), que coreografam situações que não requerem o uso da palavra proferida pelo ator.

[16] Segundo Luiz Fernando Ramos: "Isso começa a ficar claro na peça escrita logo depois de *Dias Felizes*, no final de 1962, chamada *Play* [*Comédia*]. Ela marca já no nome – que sugere um teatro substantivo, concreto – mas também, e sobretudo, no tratamento da luz, o início de uma nova de Beckett na sua experimentação com o espaço cênico. (...) As personagens, cabeças saídas de urnas – numa variação do tema da supressão do corpo de *Dias Felizes* – dependem crucialmente da luz para existirem, como presença física e como falas." (RAMOS, 1999: 73)

[17] Palavras de Beckett a Alan Schneider: "My work is a matter of fundamental sounds (no jokes intended), made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else." (HARMON, 1998: 24)

> "operando num plano diametralmente oposto ao de Beckett, por excelência não-literário, Artaud caminhou na mesma direção: a busca de nova escritura cuja notação incorporasse a materialidade da cena. Beckett procurou inscrever a tridimensionalidade do palco no plano da literatura dramática, das palavras escritas, sobretudo por meio das rubricas. Artaud, negando *a priori* o caminho literário, vislumbrou um novo tipo de escrita hieroglífica, a ser realizada diretamente na cena, e que incorporasse não só os traços gráficos bidimensionais da escrita no papel, mas a materialidade dos odores, das formas e dos sons de um corpo tridimensional – o teatro. Beckett buscou inscrever na palavra o corpo da cena." (RAMOS, 1999: 90)

Assim, ao trazer elementos narrativos (tais como espaço, tempo, personagens) à tona, à *superfície*, e jogar com eles por paródia de motivações internas dramáticas (como o "Nada a fazer" de Estragon), expondo-os como relatos monossilábicos ou de enumeração excessiva de eventos, Beckett executa uma operação formal de silenciamento na linguagem por supressão e/ou esgotamento dos modos de representação. Fazendo de seus personagens figuras-marionetes, com a exterioridade de gestos-imagens que ganham a virtualidade das telas e do rádio[18], desinveste o palco italiano de seus lugares comuns e "entra num espaço de colisão e encontro com outras linguagens e com outros meios." (SÁNCHEZ, 2002: 110) Daí a originalidade de seu projeto de criação: unir texto e representação, por experimentação vigorosa de linguagens.

---

[18] Sánchez também percebe a releitura beckettiana do projeto de *supermarionete*, de Craig, aplicado a um contexto de *mass-media* (SÁNCHEZ, 2002:110).

Filme e os impasses de perceber-representar

Um filme mudo em preto e branco, de aproximadamente 22 minutos, com Buster Keaton como personagem principal. Essa descrição não soaria muito estranha até meados dos anos 20, quando não havia tecnologia desenvolvida para combinar sons e imagens e Keaton se destacava por sua habilidade *clownesca*, com o mínimo uso de expressão facial, em filmes como *A general* (1927). No caso de *Filme*, o mutismo é rvelado como opção numa cena da primeira parte, em que se escuta baixo um pedido de silêncio: *sssh!*, e na expressa oposição de Beckett a qualquer som que não esse, quando o diretor Alan Schneider propôs a inserção de sons para diferenciar as percepções dos personagens. Vejamos como esse pedido de silêncio se torna um fio condutor, que ata a obra de ficção e drama a essa única incursão da escrita beckettiana pelo cinema e que abre algumas portas para sua obra teatral e televisiva, na configuração de uma cena expandida como apontamos anteriormente.

No roteiro, as indicações de abertura nos informam sobre os dois personagens O e E, respectivamente *Object*/ Objeto e *Eye*/ Olho, numa dinâmica em que O está fugindo de E, estruturada em três partes: *a rua*, *as escadas* e *o quarto*. Nesta última parte, há tanto a percepção de O para o que está no quarto, quanto a continuidade do olhar de E sobre O. A percepção é aqui retomada e aparece como tema, por exemplo, numa frase em latim - *Esse est percipi / Ser é ser percebido*[19] - que abre uma série de notas para os realizadores e leitores possíveis.

---

[19] *Esse est percipi* encontra-se no *Princípio do conhecimento humano* (1710) de George Berkeley. Segundo David Berman, essa expressão se relaciona à maneira como Berkeley desconfia da filosofia extremamente analítica e não-psicológica de seu tempo, procurando demonstrar que vivemos principalmente em um mundo de ficções

Filme é sobre um jogo de olhares, a percepção de E corresponde à da câmera (o "olho" cinematográfico), que não deve exceder 45º, porque estabelece-se que se esse *ângulo de imunidade* for ultrapassado, O entra em *percipi*, ou seja , experimenta uma *angústia de ser percebido*. Essa é a dinâmica determinada por proposições gerais escritas por Beckett para Schneider durante a edição do filme, tais como:

> " *Esse est percipi.*
> Toda percepção externa suprimida, animal, humana, divina; a auto-percepção mantém o ser.
> Busca de não-ser em fuga de percepções externas, dando na inescapabilidade da auto-percepção.
> Nenhum valor de verdade ligado ao que foi dito acima, a não ser ao for meramente estrutural e de conveniência dramática.
> (...)
> Não ficará claro até o final do filme que o perseguidor que percebe não é externo, mas o próprio ser. " (BECKETT, 1984: 163)

Daí o que em parte resulta numa atmosfera "cômica e irrreal" desejada nas notas, para qual as *gags* de Keaton muito contribuíram e que, com a estréia do filme, deu margem a reações diversas[20].

---

criadas pela linguagem e pela imaginação. Neste caso, idéias são "ficções" perceptivas produzidas por dois tipos de empirismo, o objetivo e o subjetivo. "Assim, para Berkeley, tanto o que percebemos pelos nossos sentidos como o que percebemos pela observação interior de nossa memória e imaginação são igualmente idéias; as primeiras são simplesmente mais fortes, vívidas, ordenadas e menos sujeitas que as últimas à nossa vontade." (BERMAN, 2000:15).

[20] *Filme* foi gravado em Nova York, no verão de 1964, além de nomes como Schneider e Keaton, contou com a participação de Boris Kaufman como diretor de fotografia, irmão do cineasta soviético Dziga Vertov (de *O homem da câmera*, 1929). Foi mostrado pela primeira vez no *New York Film Festival* do ano seguinte. De acordo com Raymond Federman, houve uma recepção negativa e fria, tanto de público quanto de crítica, nesse festival, diferente da que se seguiu na Europa. (FEDERMAN, 1964:02)

Já de início vemos um olho humano em primeiríssimo plano, que não sabemos se pertence a E ou a O, repetindo-se nas seqüências de abertura e de fechamento; e em seguida, a intensa movimentação de O em passos rápidos ao longo de uma parede, caracterizado com um chapéu e sobretudo pretos, maleta nas mãos (à maneira de um envelhecido Clov que ganhasse mobilidade para escapar de Hamm) e um lenço cobrindo-lhe o rosto.

A cena da rua, única externa, acontece em torno de 1929, o que percebemos pelo figurino do casal com o qual O se depara no beco sem saída de um pequeno bairro industrial e colide (originalmente haveria uma multidão de trabalhadores, todos em pares e indo na mesma direção, além de movimento de transeuntes sendo percebidos por E, e percebendo-se mutuamente). Na colisão, tanto o homem quanto a mulher tentam enxergar o rosto de O, que rapidamente foge, e acabam sendo encontrados por E, experimentando ambos a dita *agonia de ser percebido*, convencionada por uma careta de horror. A imagem que se forma do olhar de O é pouco mais desfocada e rápida, em *close-up*, que a de E que está em plano geral, revelando a cena como um quadro de humor - por corridas, quedas e fugas - típico dos filmes mudos com Keaton.

Menor parte, a segunda apenas reforça a estranheza e a comicidade do mecanismo de perseguição: chegando a um prédio, O checa seu pulso (e neste momento a câmera aproxima-se mais até que ele, incomodado, se afasta). Ao subir as escadas, encontra-se com uma velha florista descendo cuidadosamente os degraus e que demora a perceber a presença tanto de E quanto de O, que dando uma rápida meia-volta esconde-se debaixo da escada. Quando a florista desce e percebe E, cai com o mesmo espanto do casal, puxando pra si o foco de E e permitindo assim a subida de O, sem que este saia do seu estado de imunidade.

Trancando-se no quarto, O checa novamente o pulso, retira seu lenço (mas ainda não o vemos frontalmente) e observamos, pelo que parece ser a percepção de E, um quarto de paredes brancas com cama, cadeira de balanço, espelho, mesa, janela, animais (um cachorro, um gato, um peixe e um papagaio) e alguns objetos que passam a chamar a atenção por apresentarem uma forma ocular. Remontamos ao pressuposto das notas de que a busca de não-ser empreendida por O passa pela eliminação de todas as percepções externas e configura-se na seqüência de *preparação do quarto,* ou seja, da gradativa eliminação dessas "ameaças" perceptivas.

Essa cena é executada com cautela pelos gestos hesitantes (mas incisivos) de Keaton, convocando o riso e a irrealidade, seja pelas *gags* - o pano posto sobre espelho que cai e provoca a queda de O, as dificuldades em pôr o cachorro e o gato para fora do quarto - ou por *close-ups* nos olhos dos animais, da figura de divindade com olhos exageradamente grandes e até mesmo nos detalhes da cadeira e de um envelope. Deste último, ele retira uma série de sete fotos de fases diferentes de sua vida: ao nascer, bebê e criança com a mãe; quando jovem, ensinando um cachorro a pedir comida; graduando-se; casando-se; com farda militar, segurando um bebê, e no seu momento atual, quando o vemos pela primeira vez frontalmente, com um tapa-olho. A partir desta foto, na qual o olhar da figura retratada se "projeta" para fora, o agônico O passa a rasgá-las, uma a uma, na ordem inversa em que foram mostradas. Checa seu pulso uma terceira vez e desfalece na cadeira de balanço. O olho de E percorre o quarto e encara O, que acorda num sobressalto. Observando a si próprio (na relação O = E), O com espanto leva as mãos aos olhos e, assim permanece, embalado pelo movimento da cadeira.

O uso de tão poucos elementos formais do cinema dá visibilidade a uma questão posta pelas limitações técnicas: a confusão com os *pontos de vista*[21] de E e de O. De acordo com as primeiras impressões de Beckett endereçadas a Schneider, essas falhas provocaram uma certa "estranheza" nas imagens:

> "O problema da visão dupla por exemplo não está realmente resolvido, mas a tentativa de resolvê-lo tem dado ao filme um valor plástico que de outra forma não teria. Em outras palavras e de um modo ge-

---

[21] No discurso cinematográfico, *ponto de vista* refere-se ao enfoque da câmera em uma imagem relacionando-a com a visão de um personagem, ou seja, é um efeito de montagem.

> ral, ao terem sido alteradas por uma certa falha em comunicar completamente por meios puramente visuais a intenção básica, começo agora a sentir que isso é pouco importante e que as imagens obtidas provavelmente ganham em força o que perdem como ideogramas, e que toda a idéia por detrás do filme, que estava suficientemente expressa por aquelas outras tão preocupantes, foi de grande valor para o plano formal e estrutural." (BECKETT *apud* HARMON, 1998: 166)

Podemos, portanto, entender que essa ambigüidade produz um sentido afim à sua obra, na trilha do que lemos já em *Proust*, que é o da imperfeição da percepção e da linguagem na apreensão do real e, por conseguinte, de suas representações. Aqui o tema é levado ao radicalismo de uma linguagem cinematográfica "pobre", por formas breves, mas apropriadas.

Federman faz uma leitura imediata à estréia de *Filme,* ressaltando que a exposição das imperfeições dos olhares desenvolve no espectador um sentido a mais sobre o uso obsessivo do olho como símbolo perceptivo em Beckett. Esse modo de composição metalingüístico, tem a ver com o que Federman chama de uma busca pela "essência do *medium*", um esforço de vanguarda, à revelia das evoluções técnicas do cinema dos últimos anos, voltando-se para o que então se esquecia, as questões de imagem e sua própria visualidade, fazendo de *Filme* algo incômodo ao espectador acostumado com ação, enredo e mensagem bem definidos.

Para Federman, a obra beckettiana como um todo "está baseada na exploração do lugar-comum, do banal, do clichê, em outras palavras, o óbvio, ou nos termos do próprio Beckett: *o nada novo.*" (FEDERMAN, 1979: 274) Assim sendo, deseja evidenciar a continuidade de questões anteriores de composição pelo elogio da retomada do cinema mudo, um modo de representação tecnicamente superado, e trabalhá-lo em seus clichês ou lugares-comuns, para assim chegar a uma linguagem renovada. E nesse sentido, lembramos novamente das recitações de Hamm como herdeiras tanto de uma tradição dramática quanto de outros "resíduos culturais" (no dizer de Adorno), típicos dentre outras fontes, de comédias de *vaudeville*, em consonância com as "citações" das *gags* em *Filme.*

A partir da epígrafe, o axioma de Berkeley (*Ser é ser percebido*), Isabel Cavalcanti observa um motivo recorrente nas personagens, que se vêem às voltas com a autopercepção e a percepção de outro(s) sobre si, sobretudo na obra teatral. De acordo com ela:

> "Além de apresentar diversas passagens em que a autopercepção liga-se ao olhar e pensamento do "outro", sobre ela, o teatro de Beckett também investiga a questão da autopercepção por meio de personagens que investigam a si mesmas, sem no entanto, reconhecerem-se na própria fala. Em *Eu não*, por exemplo, BOCA se recusa a admitir que é autora de sua própria elocução, 'apagando-se' como sujeito da enunciação."(CAVALCANTI, 2006: 42)

De fato, se observarmos um trecho desta peça, é perceptível na forma fragmentada e não-linear do texto uma história contada a partir de uma terceira pessoa. Ela, Boca, parece o tempo todo fugir de contar-se em primeira pessoa, confundida pela própria profusão de seus enunciados, acompanhada pela figura do Ouvinte, cujos movimentos pontuam alguns momentos com interrupções mais prolongadas, como no contexto de seu segundo movimento:

> "... continuou assim ... e assim ele continuou argumentando ... perguntas vazias ... tudo completamente quieto ... doce silêncio tumular ... quando de repente ... de repente ... ela perceb- ... o que? ... o zunzum ... sim ... tudo quieto exceto o zunzum ... quando de repente ela percebeu ... as palavras estavam ... o quê? ... quem? ... não! ... ela! ... (pausa, o 2º movimento) ... percebeu ... as palavras estavam vindo ... imagine! ... as palavras estavam vindo ... uma voz que ela não reconheceu ... a princípio ... tanto tempo desde que ela foi pronunciada ... por fim, teve de admitir... nenhuma outra poderia ser ... senão a sua ..." (BECKETT, s/d: 8)

No caso de O, podemos falar de uma tentativa de "apagamento" de sua auto-percepção pela fuga e pela destruição das fotos, e da conseqüente narrativa auto-biográfica que elas poderiam representar, por exemplo. Para Cavalcanti, a perda de uma referência subjetiva consciente de si própria diz respeito a uma fragmentação e dissolução do personagem como sujeito de um mundo conhecido e revela "a desarticulação de alguns dos pressupostos do *cogito* cartesiano - 'Penso, logo existo' -, cujas formulações e eficácia dependem do auto-reconhecimento como produtor do pensamento lingüístico produzido, pensamento este que deve apresentar um sentido claro, fixo e unívoco." (CAVALCANTI, 2006: 42)

Em relação a esse tipo de representação de uma subjetividade fragmentada, algo que permanece instigante na última parte, tanto quanto o episódio das fotos, é sem dúvida o estatuto perceptivo conferido aos objetos e animais no quarto, que podem ser entendidos como extensões ou "próteses sinestésicas" ao corpo de O, na leitura de Yoshiki Tajiri.

Para tanto, Tajiri parte da consideração de que no modernismo do século XX, a introdução de novas tecnologias faz surgir novas modalidades de percepção e representação. De acordo com Tajiri, essas mudanças são observáveis no modo como os artistas plásticos Marcel Duchamp e Hans Belmer, por exemplo, desfizeram a representação tradicional da figura humana através de um desenho corporal informe.

Dos sentidos, a visão passou a ter um maior alcance pelo advento em larga escala dos raios-x, da fotografia e em especial do cinema, ou seja, do olho da câmera como elemento representativo de uma "prótese para visão" (ou uma quase "visão-prótese"), assim incorporada em *Filme*. O cinema mudo, em sua separação da visão e da audição, nos conduzindo por um mundo silencioso, provoca sinestesicamente esses sentidos de modo que o primeiro – pelas imagens - preencheria a ausência do segundo.

Além disso, a fragmentação do sujeito no cinema está "ligada ao tema do duplo, com o qual um grupo de filmes mudos estavam preocupados"(TAJIRI, 2007: 109), o que observamos sobretudo no momento final de reconhecimento do personagem como objeto e olho da câmera, a um só tempo e sem mais escapatória - o que já tinha sido antecipado no momento da observação das fotos, em especial da última. *Filme* apropria-se destas questões de composição (o tema do duplo e a qualidade sinestésica, e não apenas das *gags*) para perscrutar a moderna percepção humana com suas próteses sinestésicas visuais e propor o que parece ser uma leitura *comitrágica* desta condição: uma *agonia de ser percebido* que não está separada de uma obsessão do olhar, como dizia Federman. Assim, parece-nos cômico o incômodo gerado pelo olhar dos animais e dos objetos, na seqüência de supressões de percepções externas, o que ainda assim não permite a O escapar da mediação pelo olho-câmera ou de seu duplo auto-perceptivo.

A configuração de um duplo que é ao mesmo tempo uma prótese sinestésica também pode ser visto no gravador de rolo com microfone usado por Krapp em *A última gravação*, peça na qual ocorre a primeira exploração beckettiana do pensamento humano através da tecnologia sonora.

Assim como O, Krapp está diante de uma representação de si captada por um dispositivo, mas sua voz gravada é acessada com uma cômica curiosidade, de modo que não vemos aí uma condição agônica *a priori*. Seu andar laborioso, e seu nariz vermelho num rosto, pálido, as calças velhas, escuras e desbotadas, assemelham-no mais a um decrépito palhaço, sentado num arco de luz em meio às sombras.

À medida que escuta uma gravação antiga em estilo pomposo, no que parece ser o dia de seu aniversário, inquieta-se e pausa-a diversas vezes, seja para abrir uma garrafa ou olhar o significado de "viúva, viúvo, viuvez " no dicionário. Ouve uma história fracassada de amor vivida à época em que gravou essa fita. É interessante notar a descrição que é simultaneamente romântica e fúnebre, entremeada de pausas - dadas na locução e na manipulação do gravador - por meio das quais cria-se um contraste com uma atmosfera anterior, revelando a condição fantasmática própria da narração em *off*:

> "Estávamos deitados lá, sem nos mexermos. Mas, abaixo de nós, tudo se movia, e nos movia, suavemente, para cima e para baixo, de um lado para o outro.

> *Pausa.*
> Passa de meia-noite. Nunca ouvi um silêncio assim. Como se a terra estivesse desabitada.
> *Pausa.*
> Aqui eu termino-
> Krapp desliga o aparelho volta a fita, liga novamente." (BECKETT, 1984: 61)

Esse movimento de contrastes, entre idílio passado e solitário momento atual, por exemplo, é uma resposta ao questionamento que Krapp se faz sobre a possibilidade amorosa – "Teria eu sido feliz com ela, lá no Báltico, com os pinheiros e as dunas. *Pausa.* Teria eu? E ela?" (BECKETT, 1984: 62) e que permanece suspenso no movimento repetido dessa gravação, a qual escuta mais de uma vez e cuja narração evoca o contínuo balanço de um barco:

> "Deitei meu corpo sobre o dela com meu rosto em seus seios e minha mão sobre a sua. Deitamos lá, sem nos mexermos. Mas abaixo de nós, tudo se movia e nos movia, suavemente, para cima e para baixo, de um lado para o outro.
> *Pausa. Os lábios de Krapp se movem. Silêncio.*
> Passa de meia-noite. Nunca ouvi um silêncio assim. Como se a terra estivesse desabitada.
> *Pausa.*
> Aqui termino esta fita. Caixa *–pausa* – três, rolo – *pausa* – cinco. *Pausa.* Talvez meus melhores anos já tenham passado. Quando ainda havia uma chance de felicidade. Mas eu não os quereria de volta. Nem agora, que tenho este fogo dentro de mim. Não, não os quereria de volta.
> *Krapp permanece sem movimento, olhando fixamente a sua frente. A fita continua a rodar em silêncio.* "(BECKETT, 1984: 63)

Neste momento final, é possível notar uma exploração musical do silêncio (e sua evocação no texto como algo percebido por ele e, co-extensivamente, pela platéia) nas pausas, que pontuam as palavras-gestos-imagens da peça, abrindo a percepção do espectador ao provável ruído do gravador como instrumento de ficção precariamente manipulável, sem retirá-lo do universo simbólico da peça[22]. Mas pondo-o no limite entre o representável e o real em cena. A "imobilidade em meio ao movimento" que embala de narração de Krapp, não é muito diferente do da cadeira de balanço de O, assim como o duplo da voz gravada funciona como a memória involuntária da qual se falava em *Proust*. Ou seja, age como um impasse, um contraponto que convoca a presença do passado e desestabiliza sua narrativa. Os processos de (auto-) percepção, que desfiguram as certezas da linguagem, são o que Beckett investiga para buscar algo como que o limite para esticar a corda da representação.

---

[22] Sobre isso, Ramos relembra uma marcação improvisada numa montagem de Beckett para *Krapp*: "Em 1969, dirigindo no *Schiller Theatre* de Berlim uma versão alemã da peça, ele experimentou um momento epifânico num dos ensaios, quando, no fim da peça, todas as luzes se apagaram e a luzinha do gravador continuou piscando, com as fitas girando em silêncio. Beckett viu ali um 'acidente enviado do céu' e incorporou este piscar de luz ao espetáculo." (RAMOS, 1999: 115)

O duplo em *Improviso de Ohio*

Improviso de Ohio foi inicialmente criada a pedido do pesquisador S. E. Gontarski, para o simpósio *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives* (entre 7 e 9 de Maio de 1981), na *Ohio State University*, e apresentada com a direção de A. Schneider, o diretor de *Filme*. Segue, em certa medida, o modelo de *improviso* enquanto gênero de peça curta, basicamente caracterizada pela tematização do próprio fazer teatral, como se os atores estivessem improvisando entre si uma representação geralmente satírica, para defender seu ofício. O mais conhecido exemplo talvez seja o de *Improviso de Versalhes* (1663), no qual Molière responde a uma polêmica em torno da peça *A crítica da Escola de Mulheres* (1663).

Apesar de que esse gênero, como afirma Patrice Pavis[23], tenha ressurgido em meados do século XX, *Ohio* difere de sua formatação clássica ao não pôr em cena um enredo "improvisado" por atores, mas um ato de leitura e escuta. Daí o nome dos personagens L (*Listener*/Ouvinte) e R (*Reader*/Leitor), duas figuras semelhantes, com longos sobretudos negros e longos cabelos brancos; sentados em cadeiras brancas à beira de uma mesa iluminada, também branca, sobre a qual estão colocados um livro e um chapéu negro de abas largas. Ambos estão com as cabeças apoiadas na mão direita e com a esquerda, L dá batidas na mesa em momentos marcados já no texto original, semelhante ao que vimos, por exemplo, quando em *Eu não* o Ouvinte estabelece uma movimentação pontual relacionada ao discurso da Boca. Aqui, no entanto, ocorre uma intervenção mais direta e abrupta de L.

---

[23] "Este gênero ressurge no século XX com *Esta Noite se Representa do Improviso* (1930), de Pirandello e a série de *Impromptus*: *de Paris* (Giraudoux, 1937), *de L'Alma* (Ionesco, 1956), *du Palais-Royal* (Cocteau, 1962). Gênero auto-referencial (referente a si mesmo e criando-se no próprio ato de sua enunciação), o improviso põe em cena o autor, o envolve na ação e aprofunda sua criação. Ele instaura assim um *teatro dentro do teatro*." (PAVIS, 1999: 206) Notemos também a presença no título dos lugares em que estrearam as peças.

Há também uma ambientação cênica "espectral" na dinâmica de leitura, escuta, interrupção e continuação, confirmada nessa imagem teatral, que é basicamente uma só, de figuras sentadas, praticamente imóveis (a não ser pela leitura em voz alta de R e as batidas de L), quase iguais, com rostos escondidos. Sobre isso, Schneider numa carta a Beckett após a estréia da peça, nota que: "a imagem visual é muito forte. Dois homens completamente parecidos com sobretudos e perucas (...) Muito puro. Direto. Imagem forte de preto e branco. A mesa branca fortemente iluminada, as duas figuras-espelho, escuridão ao redor." (SCHNEIDER apud HARMON, 1998: 404) Inicialmente, R lê que "Pouco resta a contar", ao que sofre uma primeira interrupção, e retoma com quase o mesmo início, sendo novamente interrompido. Assim, lemos:

> "Pouco resta a contar. Numa última –
> (*L bate com a mão esquerda na mesa.*)
> Pouco resta a contar.
> (*Pausa. Batida.*)
> Numa última tentativa de obter alívio ele saiu de onde eles tinham tão longamente estado juntos na margem distante. Da sua única janela ele podia ver do outro lado do rio a extremidade da ilha de *Swanns*.
> (*Pausa.*)
> Alívio que esperara fluir da não-familiaridade. Quarto não-familiar. Cena não-familiar. Fora para onde nada havia sido compartilhado. De volta para onde nada havia sido compartilhado. Disso ele tinha uma vez quase esperado que algum tipo de alívio pudesse fluir." (BECKETT, 1984: 285)

A terceira pausa é, todavia, dada pelo próprio R, ou seja, pelo fluxo de leitura que ganha um ritmo próprio, estabelecendo um silenciamento provisório, para daí retomar a leitura-relato. R narra em terceira pessoa um encontro entre um personagem que ao mudar-se para um quarto de solteiro situado numa margem distante em relação à que morava, numa paisagem de ilhas fluviais, fazendo alusão a uma localidade de Paris[24], passa a receber as visitas de um desconhecido ali mandado para confortá-lo por alguém cujo nome não é dito. A repetição de trechos da leitura, frases e palavras, reforça a continuidade das visitas e seu teor, em meio ao paradoxo de contar algo sobre o qual quase nada resta:

> "Pouco resta a contar. Uma noite-
> (*Batida.*)
> Pouco resta a contar.
> (*Pausa. Batida.*)
> Uma noite como ele se sentasse com a cabeça nas mãos tremendo da cabeça aos pés um homem apareceu para ele e disse, Eu fui mandado por - e aqui ele falou o nome querido – para confortar você. Então tirando um volume usado do bolso de seu longo casaco negro ele se sentou e leu até o raiar do dia. Depois desapareceu sem uma palavra.
> (*Pausa.*)
> Algum tempo depois ele reaparecia à mesma hora com o mesmo volume e dessa vez sem preâmbulo sentava-se e lia-o novamente longa noite adentro. Depois desaparecia sem uma palavra.
> (*Pausa.*)
> Então de tempos em tempos sem anunciar ele apareceria para ler o conto triste novamente longa noite afora. Depois desaparecia sem uma palavra.
> (*Pausa.*)

---

[24] "Dia após dia ele poderia ser visto lentamente passeando pela ilha. Hora após hora. Em seu longo casaco negro não importava o tempo e com o velho chapéu do mundinho do *Quartier Latin*". (BECKETT, 1984: 286).

> Sem trocar uma palavra eles tornaram-se um."
> (BECKETT, 1984: 286-287)

Enigma dentro do enigma, a cena descrita por L evoca o que se apresenta no texto-encenação que se passa no próprio teatro, mecanismo de *mise en abîme* também usado em outros trabalhos que temos analisado, ou seja, a configuração de uma meta-representação. Jogo também presente, na pouca ou nenhuma diferença entre R e L, por meio do paradoxo "tornar-se um", o qual só poderia ser um enunciado de ficção (numa fala do texto-cena) e na semelhança das figuras, pois - como uma ilusão ótica do pintor surrealista René Magritte - R e L são "tão semelhantes na aparência quanto possível", mas não iguais.

> Então o conto-
> (*Batida.*)
> Vi o rosto querido ouvi as palavras não-ditas. Sem necessidade de voltar pra ele, mesmo se estivesse em seu poder.
> (*Pausa. Batida.*)
> Então o conto triste uma última vez dito sentaram-se como se tivessem virado pedra. Através da única janela nenhuma luz do dia. Da rua nenhum som de despertar. Ou foi isso que os enterrou em quem sabe quais pensamentos nos quais eles não prestaram atenção? Na luz do dia. No som do despertar. Quais pensamentos ninguém sabe. Pensamentos, não, não pensamentos. Profundos da mente. Enterrados em quem sabe quais profundos da mente. Ou do inconsciente. Onde nenhuma luz pode alcançar. Nenhum som. Então sentaram-se como se tivessem virado pedra. O conto triste uma última vez dito.
> (*Pausa.*)
> Nada resta a contar.
> (BECKETT, 1984: 287-288)

Anunciando o fim da história, o "conto triste" que é dito pela última vez, R fecha o livro. Ocorre uma pausa de cinco segundos após uma batida de L, e por fim os dois se olham. Um olhar neutro: "sem expressão", "sem piscar", "como se tivessem virado pedra".

Será essa imagem um indício de auto-reconhecimento em meio à cisão de um mesmo ser? Confinado ao mistério da profundidade de suas mentes, esse duplo de fantasmas vem à luz para revelar o impasse recorrente no *work in progress* beckettiano, o de representar nos limites da falibilidade da linguagem, uma vez que "nada resta a contar". E se até então o tempo e a memória têm sido elementos recorrentes dessa falha no "fazer" e no "contar", notemos que tanto R como L seriam porções da figuração de uma mesma memória, sem desconsiderarmos o palco como um "profundo da mente", numa escuridão diversa de clarezas conceituais e psicológicas nos diálogos do drama moderno. Que lugar é esse, pois, do "eu" duplicado, fragmentado, informe, prótese e/ou objeto?

Fazendo valer um enunciado da pesquisadora e crítica Carla Locatelli,

> "o teatro de Beckett trabalha de fato a impotência da representação ('contra a apoteose da palavra'), porque joga com o real retorno dos signos 'acontextualizados' contra o movimento falso da *mimesis* (que é sempre um reconhecimento conceitual da realidade)[25]. Ele apresenta representações até o ponto em que a qualidade figurativa da linguagem pode ser realmente vista e a questão da verdade separada das demandas da reprodução mimética. Seus trabalhos recentes tendem ao silêncio, não porque o silêncio constitua algum tipo de sublime, inefável perfeição, nem porque seja uma negação pura, mas porque é através da subtração da expressão murmurada pela expressão murmurada, da palavra pela palavra, que a linguagem pode ir além dela própria e apontar o lugar do pensamento antes da formulação de conceitos. O propósito das subtrações de Beckett leva-o a um silêncio descrito como 'nada resta a contar'(...)." (LOCATELLI, 1990: 117)

---

[25] Locatelli refere-se em seu estudo ao conceito de *mimesis* como imitação e reprodução realista. Através da análise dos trabalhos de Beckett, com foco na prosa e no teatro dos anos de 1970, ela os contrapõe a algumas matrizes do pensamento filosófico ocidental, como a metafísica.

Para Locatelli, a posição de "neutralidade" em relação a um niilismo ou a algum perfeccionismo idealista que poriam em risco um projeto estético tão radical corresponde à retomada de liberdade interpretativa, sobretudo por parte do espectador. Essa liberdade poderia ser uma possível catarse provocada pela obra beckettiana: "Uma vez que só o que é 'dizível' pode ser conhecido ou se tornar visível, os 'profundos da mente' são evocados como o lugar de silêncio, lugar aonde o poder do conceito pode enfim ser silenciado." (LOCATELLI, 1990: 118) Provavelmente o elogio à percepção de Berkeley (para quem "Ser é ser percebido") e a "libertação dos conceitos" em Beckett referem-se a um jogo dinâmico de formas e idéias diferentes entre si, mas ambos parecem suspender ideologias presentes em suas respectivas épocas de escrita. No caso de *Improviso de Ohio*, isso ocorre se pensarmos, por exemplo, na fragmentação de discursos auto-referentes, como jogos de variação (e não apenas subtrações) e sua apresentação numa imagem única, com "figuras-espelho" semi-imóveis.

O duplo, portanto, tem uma função silenciadora na medida em que impede, pela estranheza de sua imagem, a vinculação do espectador à mimese realista, para retomar a impossibilidade de um projeto estético de reprodução fiel do real. Assim sendo, "os fatos (que sempre já são o resultado de uma interpretação de 'eventos originais') são mostrados como 'atos' (ações teatrais), porque a articulação interpretativa dos eventos originais é repetida, duplicada dentro de uma formulação teatral." (LOCATELLI, 1990: 114) Daí que as peças para teatro e televisão, em especial, tenham títulos, atos, personagens e falas duplicados, com ou sem variações. Em *Comédia*, toda a peça é repetida após o término da primeira apresentação. Considerando o ritmo acelerado de fala dos atores e movimento de luz, o segundo turno reforça o mecanismo que faz da cena um palco do imaginário, como assim comenta o próprio autor: "É incrível como a mente humana não pára!" (BECKETT apud FARIA, 2004: 120).

Um caso que reúne várias duplicações, repetições e variações é o de *Quad I* e *Quad II* (inglês, 1981), nas quais já não poderemos mais nos ater a ações que remetam a um enredo ou a um enredo que se conta, em que temos uma estrutura dividida duas apartes.

Quatro atores (1, 2, 3 e 4) vestem longas túnicas monocromáticas, com capuzes, percorrendo/desenhando geometricamente um trajeto parecido, por dentro de um quadrado branco, em séries de solos, duos, trios e quartetos previamente coreografados, de modo a não se chocarem nem perderem a constância de movimentação, tal qual a mente humana comentada a partir de *Comédia*. Tampouco pisam num ponto central, que é chamado no roteiro de "zona de perigo"(E), seguindo cada um o seu curso próprio. Em *Quad I*, a diferença entre eles está na cor da túnica - branca, amarela, azul ou vermelha - e no ponto de saída que é um dos lados do quadrado, em meio a uma ambiência sonora composta por percussão.

No segundo *Quad*, a gravação se deu em preto e branco e com a desaceleração e diminuição da coreografia das figuras, todas vestidas de branco, de modo que passam da profusão à precariedade, sugerindo um efeito de passagem do tempo, como se essa outra parte passasse "dez mil anos depois" (*apud* RAMOS, 2008: 13), destacando-se apenas os passos dos atores como sonoplastia.

Vistas em conjunto, as duas partes constróem uma narrativa de poesia áudio-visual, e com suas subtrações e variações dão uma mostra exemplar do mecanismo dramatúrgico de repetição e duplicação como processos de criação de uma cena não-dramática. Ou ainda, uma arte do olho mágico (*peephole art*[26]) se lembrarmos da experiência reveladora que se dá ao olhar por ele, a visão de um outro mundo, uma realidade em distorção ocular, numa perspectiva diferente da habitual[27].

---

[26] Assim chamada pelo *diretor* norte-americano John Reilly, responsável pelo documentário *Peephole Art: Beckett for Television*, produzido nos últimos anos de vida de Becikett, entre 1985 e1989.

[27] De acordo com Gabriela Borges, em seu estudo *A poética televisual de Samuel Beckett*, a câmera fixa de *Quad I* e *II*, é subvertida pela movimentação "reiterativa" dos personagens e realça o ponto de vista da própria tela. "No espaço entre o lado de fora do tablado e o limite da tela da televisão há uma zona de escuridão em que os personagens se escondem quando não estão em movimento. Como um quadro dentro de um quadro, o tablado revela e oculta os personagens-dançarinos e possui a mesma dinâmica da repetição, que apresenta a mesma imagem e o mesmo movimento sempre de uma maneira nova e diferente, apesar de ser igual." (BORGES, 2009: 93)

Podemos também pensar na organização de um texto cênico afim ao silêncio do escritor-diretor, na acepção de Blanchot ou Barthes, ou melhor, sobre seu auto-apagamento nesses "improvisos". Beckett ganha relevância justamente por estabelecer uma diferente conversa com os críticos que iriam debater sua obra em Ohio, bem como com os leitores e artistas que se vêem às voltas com seu trabalho, mesmo os de maior marcação, como *Quad*, sobre o lugar de sua figura de autor-encenador. O lugar do silêncio, do paradoxo e do *avesso da representação*[28].

---

[28] Peter Pál Pélbart chama de *avesso da representação* o processo epifânico de criação-recepção próximo do silenciamento dos conceitos apontado por Locatelli, em que há a "obra como essa experiência que arruína toda experiência , que desapossa o sujeito de si e do mundo, do ser e da presença, da consciência e da verdade, da unidade e da totalidade – o exemplo de Kafka caberia aqui à perfeição, também o de Beckett" (PÉLBART, 2003: 200-201)

Considerações sobre (des-) leituras contemporâneas: possíveis manifestações de uma poética cênica beckettiana

> Uma questão prévia: o que é um clássico? Poderíamos, de modo geral, considerar clássico tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclama uma 'adaptação' a nossos ouvidos; nesse sentido, não apenas Shakespeare, mas Vigny ou Musset ou Tchékhov ou Ibsen - e já Sartre -, com mais razão ainda Brecht -, são, para nós, clássicos. Tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há corte temporal decisivo. (UBERSFELD, 2002:10)

Mais do que "adaptar". Reler e, com isso, reescrever. Mas como fazê-lo numa peça que propõe suas imagens como um jogo aparentemente já resolvido, como é o caso das peças para televisão[29], ou mesmo de mimodramas tão marcados como os *Atos sem palavras*? Como usar esse silêncio metrificado e sensível, exposto e regrado, a favor de criações em que a operação é mostrar "o avesso do avesso"? Como reescrever um clássico como Beckett?

Em seu artigo *A representação dos clássicos: reescritura ou museu*, Anne Ubersfeld trata da problemática dos modos de adaptação de textos clássicos, em contraponto às suas leituras tradicionais, entendendo-os dentro da atemporalidade do fragmento acima. Segundo a autora, o efeito de deslizamento para o rótulo "clássico" está relacionado a leituras originadas no século XVIII e "fabricadas" no XIX, ou seja, na ascensão da burguesia e na sua tentativa de afirmação pelas artes durante esse período, elevando as obras "a pilares da eternidade cultural de seu reino" (UBERSFELD, 2002:11), cristalizando-as como sistemas fechados e perfeitos. Haveria assim uma forma de escolher e manipular o material escrito para a cena, de modo a ajustá-lo ao "bom-gosto" da época.

---

[29] Esse é um dos pontos que Luiz Fernando Ramos tocou num *paper*, *As peças televisivas de Samuel Beckett: ondas luminosas no ápice do apagamento*: "Na medida em que, digitalizados, os sinais eletrônicos fixados nos estúdios da SDR se eternizam, esse pequeno núcleo da vasta e polimorfa obra de Beckett torna-se, não só um testamento estético do seu teatro, como emblema visual mais contundente de sua obra." (RAMOS, 2008:6)

Ubersfeld coloca em perspectiva esse modo de pensamento e criação como um dado a ser questionado historicamente: "não foi a obra clássica em si que se desagregou, mas a imagem que se fez dela durante dois séculos. Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura tenha se tornado 'falsa', mas é que ela não é mais *para nós*." (UBERSFELD, 2002:12); e considera como exemplo o *Tartufo*, dirigido por Roger Planchon, em duas versões. Os *referentes históricos* da época de Molière são entrevistos por meio de simbolismos e atualizações, para os quais se faz necessário conhecer o gestual, a dicção e os mecanismos de encenação originais, para assim historicizá-los. Enfatizando profeticamente algumas estratégias usadas para "sair" de um modelo de representação, diz-nos:

> "(...) as estruturas fundamentais serão traduzidas por metáforas espaciais: os encenadores se entregarão a deslocamentos metonímicos (...) Sair da representação é, também, *teatralizar* (sic) por todos os meios possíveis: o espaço do circo, a integração do público, a volta do ceremonial, tudo o que pode permitir afastar o mimético e dar aos clássicos valor de estranhamento (*Verfremdung*): não aproximá-los, mas afastá-los. E afastá-los do que pareceu, por longo tempo, seu principal mérito: o polido, o congelado da perfeição; privilegia-se, ao contrário, o bruto, o mal delineado, até mesmo o 'malfeito' do qual fala Vitez, o inacabado, como no segundo *Tartufo* de Planchon: tudo que remete ao 'estilo' será afastado; o trabalho da encenação atual é, por um lado, o da 'desestilização'." (UBERSFELD, 2002: 35)

A liberdade de tratar o texto como *pretexto* para repensar as questões que ele suscita parece-nos ser o ponto de contato dessa passagem com uma possível "desestilização" da obra de Beckett, que por sua vez já se propõe num território de releituras de códigos e estilos anteriores. Para criar uma conversa, seja de afastamento (como sugere Ubersfeld) e/ou de aproximação, é preciso selecionar algumas características mapeadas em sua poética, considerando-as em outras leituras, pois um dos problemas que se coloca hoje ao leitor de Beckett é o do *como* percebê-lo numa malha de signos complexa, para além dos lugares-comuns de "absurdo" e "pessimista". Eles não mais caberiam, constatação prévia, uma vez que pertencem a imagens teatrais e conceituais cristalizadas num tempo passado. Nesse sentido, uma tarefa de *desleitura* encontra em seu silêncio de linguagens uma abertura para outras interpretações.

Sobre isso, algo que temos visto é que sua obra é composta por "jogos com a densidade dos signos", a partir de sua redução, como poderíamos falar com Hans-Thies Lehman acerca de um *teatro pós-dramático*. Apontando algumas razões, exemplos e sentidos para isso, certos elementos da poética beckettiana surgem no meio de tantos outros:

> "Em face do bombardeio de signos no cotidiano, o teatro pós-dramático trabalha com uma estratégia de recusa. Ele pratica uma economia no uso dos signos que pode ser reconhecida como ascese, enfatiza um *formalismo* que reduz a abundância de signos por meio de repetição e duração e revela uma inclinação para o *grafismo* e para a escrita que parece se voltar contra a opulência e a redundância ópticas. Silêncio, lentidão, repetição e 'duração' em que 'nada acontece' se encontram não só nos primeiros trabalhos de mais minimalistas de Wilson como também, por exemplo, em Jan Fabre, Saburo Teshigawara, Michel Laub e em grupos como Théâtre du Radeau, Maatschappij Discordia ou Von Heiduck. Há pouca ação, grandes pausas, redução minimalista, enfim, um teatro da mudez e do silêncio, ao qual se associam textos para o teatro literários,(...). Nessa via de elipse recorre-se acentuadamente ao vazio e à ausência, de modo comparável à tendência na literatura moderna de privilegiar a subtração e o vazio (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett). O jogo com a redução da densidade dos signos visa a atividade do espectador, que deve se tornar produtivo com base em uma matéria-prima exígua. A

ausência, a redução, o vazio não se devem a uma ideologia minimalista, mas a um tema fundamental do teatro ativador." (LEHMANN, 2007: 148-149)

Para Lehmann, o teatro contemporâneo tem procurado desfigurar o drama, cujas matrizes (aristotélicas, naturalistas) foram de certa maneira apropriadas pela "sociedade do espetáculo", assim chamada por Guy Debórd no final da década de 1960, e opera na rejeição de suas formas e conceitos. Os signos teatrais são manipulados sem que seja possível estabelecer uma síntese, uma forma ou um único modelo para tanto, fazendo-se uso de poéticas da dança, do áudio-visual e da *performance art* dos últimos quarenta anos. As implicações políticas de tal projeto "ativador" são observadas na abertura da percepção do público, desencadeando sentidos como uma "obra aberta" com efeitos revolucionários. Mas, deixando de lado o necessário "engajamento" político atribuído aos efeitos sobre a percepção do espectador, e pensando no argumento do pós-dramático como uma possibilidade de configurar a cena sem seguir lógicas compositivas pré-definidas e presente numa pluralidade de formas, podemos pensar em certos aspectos performativos da escrita de Beckett como uma nascente de *línguas* (linguagens) com as quais será possível jogar.

Na leitura proposta por Gilles Deleuze - em *O esgotado*[30] - destacam-se três línguas que procedem por *disjunções* e *combinações*. A imagem do *esgotado* é inspirada, basicamente, em alguns personagens da prosa beckettiana inicial (Watt, Murphy, Molloy, Malone, Macmann) e das peças televisivas e finais (*Quad*[31], *Nacht*

---

[30] A tradução para o português está disponível em duas versões, uma por Tomaz Tadeu (não-publicada) e outra por Virgínia Lobo e Lilith C. Woolf, anexada à tese de doutorado de Alexandre de Oliveira Henz, *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze* (2005). As citações usadas se referem à segunda, que também contém traduções para as peças televisivas.

[31] No roteiro de *Quad*, existem repetidas indicações que as possíveis marcações de movimentação, iluminação (como de início havia), sonoplastia e figurinos deveriam ser "todas assim esgotadas" (Cf. BECKETT apud HENZ, 2005: 202)

und Träume, *Que Onde*, *Trio de Fantasmas*), nas quais percebemos uma qualidade mais radical de experimentação da escrita ao esgotarem-se, além das palavras e vozes, as imagens. Assim, "combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação."(DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 231)

Deleuze distingüe as posições corporais dos personagens, a partir da noção de *esgotamento* das possibilidades nomeadas pela linguagem, à qual a figura de um esgotado se dedica a combinar, por meio de *disjunções inclusivas*, em que tudo se divide "por si mesmo", como é o caso das realidades diversas que se cruzam nos discursos dos personagens-narradores. Ora sentados, ora deitados (e esse poderia, para Deleuze, ser um critério de distinção de tipos da obra beckettiana) são, em todo caso, imprestáveis. Essa galeria de *danados* remonta tanto à imagística do *Inferno* de Dante quanto ao dito do personagem *Bartleby*[32], *o escrivão* de Herman Mellvile, cuja apatia diante do trabalho o leva de um escritório na Wall Street à morte num cárcere.

Apesar disso, em *Bartleby* não há uma "danação" como nos termos cristãos tradicionais, senão uma perplexidade do patrão-narrador diante da resistência impotente do seu empregado. "Deitar-se nunca é o fim, a última palavra é a penúltima, e corre-se o grande risco de ficar descansado demais, para poder, se não se levantar, ao menos, virar-se ou rastejar" (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 235). O esgotado se diferencia, pois, do *cansado*, uma outra possibilidade narrativa entrevista por Deleuze, que não compõe nem realiza combinações. Não havendo imobilidade e silêncio totais, a condição de esgotamento é de resistência.

De um modo geral, a língua I está presente na relação mimética (não-imitativa) das palavras com o real, tendo em vista a redução de foco que elas estabelecem[33], favorecendo a emergência para a segunda, que opera nos fluxos de vozes dos narradores, configurando para ambas uma sintaxe "retalhada", fragmentada.

---

[32] Quando lhe pediam para fazer algo, respondia: "Preferiria não o fazer." ("*I would prefer not to.*") A *penúltima palavra* para Bartleby, note-se na construção verbal original, está "em aberto" para qualquer verbo de ação. Contudo, tratar-se-á sempre de uma negativa. (Cf. MELVILLE, 2005)

> "Para esgotar as palavras, é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou antes, que as emitem, que as secretam, segundo fluxos que ora se misturam ora se distinguem. (...) Trata-se sempre do possível, mas de uma nova maneira: os Outros são *mundos possíveis* aos quais as vozes conferem uma realidade sempre variável, conforme a força que elas têm, e revogável, de acordo com os silêncios que elas fazem. Ora elas são fortes, ora fracas, até que elas se calam, em algum momento (de um silêncio de cansaço). Ora elas se separam e até mesmo se opõem, ora se confundem." (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 238)

Aqui bem podemos relembrar as "vozes" em busca de autoreconhecimento como *mundos possíveis* nas relações de Malone e seus duplos, Boca e Ouvinte e R e L , entre outros, que estão, por sua vez, em relação ao espectador-leitor. O que parece demarcar uma fronteira de organização da língua III é a qualidade de construção de imagens *singulares*, dada com a combinação I e II, porque evocam outro tipo de configuração subjetiva, mais impessoal e *indefinida*. Novas espacialidades e temporalidades áudio-visuais são experimentadas, numa rapidez e contínua dissipação próprias desse meio de composição. Para o filósofo:

> "A língua III pode, pois reunir as palavras e as vozes às imagens, mas segundo uma combinação especial: a língua I era a dos romances, culminando com *Watt*; a língua II traça seus caminhos múltiplos através dos romances (*O inominável*), banha o teatro, explode no rádio. Mas a língua III, nascida no romance (*Como é*), atravessa

---

[33] Para entender melhor essa relação, leiamos: "Chamemos língua I, em Beckett, essa língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintáticas: uma língua de nomes." (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 237)

> o teatro (*Oh os belos dias*[34]; *Atos sem palavras*; *Catástrofe*) encontra na televisão o segredo de sua montagem, uma voz pré-gravada para uma imagem em vias de, a cada vez, tomar forma. Há uma especificidade da obra-televisão." (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 243)

Tomemos emprestado um exemplo ao ensaio, para tratar desse mecanismo da terceira língua. Em *Nacht und Träume* (*Noite e sonho*) há somente um sonhador (A) e seu "eu sonhado" (B). Composta com inserções pontuais do *lied* homônimo de Franz Schubert (daí o título ter permanecido em alemão, nas edições estrangeiras), essa peça se situa no território do "indefinido", anunciando-se como desenho de uma cena onírica. A "fábula" novamente não remete a outra coisa senão aos pouquíssimos próprios elementos; uma dramaturgia não-dramática (muito embora o roteiro revele um encadeamento de determinadas ações[35]) e de nenhuma palavra que não a cantada na música. Assim como em *Filme*, *Improviso de Ohio* e *Quad*, os gestos-imagens seriam enigmáticos à primeira vista.

A e B estão "recortados" em espaço diferentes da tela. A recolhe a cabeça sobre as mãos, gerando em sonho a imagem de B, ou seja, nos momentos em que sua vigília noturna se interrompe A sonha com B, que está numa posição semelhante. Mas B é acessado por mãos, R (à sua direita) e L (à esquerda) que alternam-se entre si para tocá-lo (L), oferecer um cálice de bebida, enxugar sua testa com um pano branco e tocar em sua mão estendida ao alto (R) para que B, ao final, possa recebê-las juntas. O que vemos acontecer duas vezes com poucas alterações, numa duração que vai aumentando, mas sem que seja usado o recurso da câmera-lenta.

O esgotamento do espaço e do tempo, no caso, está no seu gradual desaparecimento desde a única peça cenográfica - a janela do quarto com sua "luz noturna" se apaga, para dar lugar à escuridão que lembra a cena de teatro em peças anteriores, no que diz respeito à iluminação - ao surgimento de um duplo sonhado. A música é usada com economia, destacando um silêncio acústico que está quase onipresente. A *insônia possível* de A é indício do esgotamento dessa figura e de sua figuração, com uma paradoxal situação por resolver, inacabada ou ainda por fazer[36]: sonhar-se a si próprio.

---

[34] Referência ao título de *Dias de Felizes*, vertido para o português a partir do título francês (*Oh, les beaux jours*).

[35] Neste caso, as ações não conduzem a atenção para uma fábula com valores morais, sociais e/ou individuais dramaticamente representados e sim a um *jogo com a densidade de signos*, apontado por Lehman e detalhadamente observado por Deleuze na divisão das línguas em seu ensaio.

As disposições corporais, espaciais e temporais destacadas por Deleuze constituem uma vertente muito rica para associações que visam recombinar esses signos ou simplesmente usá-los para criar outra formas. Daí que certas aproximações e/ou cruzamentos com outras artes sejam tão férteis como objeto de análise, pois encontram no viés do experimentalismo beckettiano com as representações corporais sua potência de continuidade, além de um ponto de convergência com contextos diversos.

Tal parece-nos ser o caso da exposição "Samuel Beckett / Bruce Nauman" acontecida em Viena, no primeiro semestre de 2000. De acordo com Carlos Adriano, numa resenha feita por ocasião deste evento que homenageava os recém-completos dez anos de morte do escritor, vemos que aquilo que poderia cair num saudosismo revelou-se uma inteligente curadoria de ampliação de percepções. O visitante se deparava com peças/pedaços dos universos referentes aos dois artistas: "manuscritos, esboços, desenhos, roteiros, folhetos, livros, fotografias, instalações, vídeos, CDs, filmes, documentos." (ADRIANO, 2000: 42).

Contemporâneo das duas últimas "línguas", Nauman realizou alguns vídeos nos anos de 1970 que tanto dialogam quanto se apropriam das assim chamadas "*eye pieces*" de Beckett. Trabalhando a partir de um contexto de experimentação não-dramático, o que caracteriza para muitos autores os primórdios da *performance art*, Nauman chega a incorporar temas de composição auto-proclamados beckettianos em suas ações para vídeo. Em ambos artistas, Adriano distingue uma atitude criadora para além do minimalismo e de mecanismos de repetição e ironia. Ao invés disso, ele observa outras relações propostas pela exposição:

---

[36] Isso quer dizer, de acordo com a cifrada teia beckettiana pensada por Deleuze que: "O sonho do esgotado, do insone, do abúlico, não é como o sonho do sono, que se faz inteiramente sozinho na profundeza do corpo e do desejo; é um sonho do espírito que deve ser feito, fabricado. (...) Não há senão a voz do homem que cantarola e trauteia os últimos compassos do humilde ritornelo trazido pela música de Schubert, 'Retornem, doces sonhos...', uma vez antes do surgimento da imagem, uma vez após a sua desaparição. A imagem sonora, música, toma a vez da imagem visual, e abre o vazio ou o silêncio do fim último." (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 264)

> "Os rituais do discurso e as questões elementares do corpo e espaço, identidade e condição humanas, fornecem combustível para a depuração físico-mental da experiência, intransigente e livre de ilusões. Limpar o palco, a página e a tela de todos os excessos é obsessão dos dois artistas. O vídeo-filme de Nauman *Slow angle walk (Beckett walk)* (1968), em que ele apenas anda *da* e *para* a câmera, é uma pista de simbiose e desconversa.(...) Dos oito filmes e vídeos de Nauman, destacam-se dois, *Violin tuned D.E.A.D.* (1968): de costas para nós, ele toca durante uma hora um mesmo acorde no violino (o eixo da câmera na posição vertical, toma o artista deitado no plano da tela). O vídeo está na extremidade de um corredor; na outra ponta está a parede onde se projeta *Film* (a tela translúcida deixa vazar imagens para fora da cabine). *Spinning spheres* (1970) lança em quatro telas (uma em cada parede da sala) radicais esferas girando em *loopings* meditativos de formas e texturas. (...) a instalação de Nauman *False silence* (1975) é longo e estreito corredor que leva a duas ilhas despojadas de branco, onde habita apenas o som da voz que lê um poema." (ADRIANO, 2000:42)

Essas comparações apontam, sem dúvida, para um mecanismo presente na arte moderna (e na pós-moderna), o de tratar com a liberdade que vai da citação ao pastiche, grandes signos culturais, bem como da apropriação de temas e formas de obras alheias. Como vimos, Beckett assim se relacionou tanto com passagens da Bíblia cristã quanto com a cultura técnico-científica da modernidade; ou ainda, com as formas e valores estéticos de Joyce, Dante, Proust, Shakespeare, do *vaudeville*, da dramaturgia neo-clássica francesa, das telas do cinema mudo ou do vídeo.

Robert Wilson segue por esse caminho numa alusão irreverente à personagem Winnie, em sua série de retratos eletrônicos de desconhecidos e personalidades célebres (os *Voom Portraits*), a quem ele considera emblemáticos "deuses do nosso tempo".[37] Nesse caso, a atriz Winona Ryder aparece como uma cabeça pálida de torso nu, no topo de um monte de areia, sobre o qual estão iluminados três dos objetos da personagem (um revólver, uma bolsa, e uma escova de dentes). A iluminação cumpre um papel importante não só de demarcação de objetos, mas também de sugestão da solidão dessa figura, à medida que escurece totalmente um lado de sua face, pondo em destaque o fundo azul de um deserto artificial, o do estúdio. O caráter de montagem da imagem é também acentuado por sua exibição em *looping*, ou seja, numa duração que não parece ter fim, uma vez que mal termina, é repetida sem que se diferencie precisamente o momento de término do inicial.

Sendo a indicação comum para os atores e *performers* desta série a de não fazer (quase) nada, o que aí ocorre é basicamente um movimento de cabeça de Winona/ Winnie continuamente à mudança de iluminação e à música delicada composta por Michael Galasso. Wilson dirigiu a intensidade desse gesto com vistas ao seu tempo de duração e sua plasticidade, suas cores e formas, trabalhadas sem que se possa distingüir a edição final do gesto inicialmente captado, pois este também está modificado em sua temporalidade e visualidade, provocando um sentido de realidade própria ao quadro, para, em meio a uma sociedade de imagens espetaculares, apresentar-nos "deuses" semi-congelados. Segundo ele mesmo: "Se olharmos com cuidado, esta natureza morta é uma vida real. De certa forma, se pensarmos sobre isso e olharmos por tempo suficiente, os espaços mentais se transformam em cenários mentais." (WILSON, 2008: s/n)

---

[37] "Estes retratos se originam de um trabalho que eu fiz nos anos 70, chamado VIDEO 50. (...) Podem ser vistos na TV, em galerias, museus, estações de metrô, hotéis aeroportos ou mesmo no quadrante de um relógio de pulso. (...) Um homem da rua, um animal, uma criança, *super stars*, deuses do nosso tempo." (WILSON, 2008: s/n)

As alusões e citações ao universo de Beckett estão aí configuradas num interessante deslocamento do palco para a tela, levando-se em conta o modo de exibição (em telões de alta definição de imagem) e a ironia presente nesta caracterização de uma atriz famosa norte-americana, cuja vida já foi ou ainda é alvo de especulações pela imprensa mundial, ao participar dessa ação performativa. Os objetos de Winnie e seu chapéu poderiam ser também como os de Ryder. A personagem de Beckett é deslocada de uma cena e posta em outra, a da representação da hiper-exposição de super estrelas por imagens esvaziadas de sentido e com "cenários mentais" tão desérticos como o areal no qual Winnie é progressivamente enterrada. Além de fazer uma crítica à iconicidade atual, na qual uma personagem teatral acaba por se confundir com a própria intérprete, e vice-versa, Wilson recentemente afirmou, ter preferência por atuações estilizadas como a dos atores de cinema mudo e das peças de rádio, como pontos em comum com Beckett[38] e como base de seu próprio teatro.

Suas *audio-landscapes*, "paisagens sonoras", no seu dizer, são criadas por um aparente retorno a figurações pictóricas típicas da pintura e um ataque à primazia da narrativa advinda das palavras. Isso, de acordo com Lehmann, revela-se:

> "uma contestação da hierarquia dos meios teatrais, que está ligada à ausência de ação em seu teatro. Na maior parte das vezes não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um contexto cênico coerente (como em Kantor), mas apenas figuras que agem como emblemas incompreensíveis. A maneira ostensiva como aparecem faz perguntar por seu significado, sem que se ache uma resposta para essa pergunta." (LEHMANN, 2007: 130 -131)

---

[38] Em palestras proferidas nos dias 26 e 27 de Novembro de 2008, por ocasião da exposição dos *Voom Portraits* no SESC-Pinheiros, em São Paulo.

Pensando nisso, no uso do silêncio acústico e da imobilidade como pontos de partida para a composição cênicas, e sem o propósito de erigir modelos, vamos pensar Beckett pela dança de duas distintas coreografias, *May B* (de Maguy Marin, 1981) e *Um corpo que não agüenta mais* (de Marta Soares, 2007). Essas experiências poéticas são permeadas pelo que aqui esboçamos como desleituras afins aos temas e formas de nosso autor sem o desejo de adaptá-lo textualmente, mas de compor com ele outras possibilidades, e que tanto em Naumann quanto em Wilson, visam configurar e desfigurar o corpo da representação.

Beckett pela dança

> *"Se moverá na areia se moverá no céu no ar no pó. Jamais senão no sonho belo não ter mais de um tempo que fazer. Corpo pequeno bloco pequeno coração pulsando cinza só em pé. Terra céu confundidos infinito sem relevo corpo pequeno só em pé. Na poeira sem impulso outro passo em direção à lonjura ele dará. Silêncio nem um ânimo mesmo gris em tudo terra céu corpo ruínas." (BECKETT, 1972: 12)*

As aproximações formais das últimas peças (dramáticas e não-dramáticas) com a dança por si só saltam aos olhos, pois Beckett configurou corpos com uma precariedade de elementos compositivos similares aos que, contemporaneamente, a dança ocidental tem se visto às voltas na busca por novas movimentações e dessacralizações da exigência de um virtuosismo associado ao balé clássico. Em comum, *May B* e *Um corpo que não agüenta mais*[39] foram criadas a partir de proposições das coreógrafas às suas companhias e grupos, para discutir relações sociais atuais, estimuladas pelas disposições corporais dos personagens beckettianos.

---

[39] *May B* foi criada com o grupo que Maguy Marin fundou com Daniel Ambash em 1978, o *Ballet Théâtre L'Arche*, com o intuito de integrar dança, teatro e circo. Depois passou a ser uma companhia com seu nome e, atualmente, está sediada no Centro Coreográfico Internacional de Rillieux-La-Pape, França. Foi a peça que deu projeção à companhia, sendo remontada nos anos 90 e apresentada até hoje em dia. *Um corpo que não agüenta mais* é uma criação de Marta Soares (coreógrafa, bailarina e professora) e Cia., a partir da proposta de "movimento pobre" de Lisa Nelson, com quem fez *workshops*, e com base na leitura de textos filosóficos de: David Lapoujade (*O corpo que não agüenta mais*), Giorgio Agamben (*Homo Sacer*), Roland Barthes (*Como viver junto*) e Peter Pal Pélbart (*Vida Capital*), dentre outros, com os quais o universo de Beckett encontra forte afinidade.

Concebido numa linguagem de dança-teatro, gênero que desde os anos 60 ganhava força dramatúrgica nas peças de Pina Bausch, *May B* trava um diálogo lúdico com o universo do nosso autor. Marin explicita a importância do encontro com a obra de Beckett para o tipo de dança presente neste espetáculo, recorrendo aos jogos de poder e interdependência dos personagens *clownescos* das peças iniciais, da paralisia e da dificuldade de movimento. Para ela: "Tudo começa pela imobilidade e pelo silêncio. A partir desta imobilidade, nasce um gesto, e um só. A partir deste silêncio, nasce uma palavra, e uma só." (MARIN, 1994:76).

A composição musical e coreográfica desses elementos, perturbadores e fascinantes como primeiras impressões na leitura da diretora, são os elementos tidos como chaves e que permitiram à sua trupe de seus bailarinos-atores estabelecerem pontes de criação. Segundo Marin, Beckett a teria encorajado pessoalmente a desrespeitar as palavras originais (o que não parece ter acontecido de todo nos momentos de fala coral, mas sim na feitura das cenas), pois isso faria surgir outra força expressiva.

Os passos arrastados e contínuos da personagem May[40] (*Passos*, inglês, 1976) e de *Quad*, por exemplo, compõem uma das partituras corporais, citando vocabulários de movimento do gestual "cotidiano" (ou mais "banal") desses personagens ou da dança moderna, com uníssonos de vozes e deslocamentos, que revelam a inter-dependência nos movimentos das figuras em cena. A idéia deste tipo de dança, que pode ser lida hoje com a denominação de *teatro físico*, é hibridizar os códigos do teatro e dança sem perder as questões de criação específicas de ambos, bem como também servindo-se das similaridades.

Num primeiro momento, nenhum traço mais específico distingue as personagens, embora formem cisões entre grupos, duos e trios que evoluem de danças *folk* e disputas internas ou até mesmo à simulação de uma masturbação coletiva, como um côro profano de desvalidos. São todos esbranquiçados, como se fizessem parte do limbo de poeira que está espalhado por todo o palco; ou como refugiados de uma guerra antiga, uma vez que todos parecem velhos em andrajos, derrotados, que se confundem em tom e textura à maquiagem de pó sobre suas peles. O corpo, o espaço e o tempo (elementos fundamentais da dança e, como sabemos, indissociáveis) são aí cenicamente revestidos de uma mesma camada, que pode nos remeter tanto à passagem do tempo quanto ao jogo minimalista da "página/ palco em branco" que inspirou a coreografia.

---

[40] *May* tem os passos marcados, "audíveis e ritmados", no roteiro da peça, com precisas indicaões de que seu caminhar deve perfazer um percurso previamente desenhado.

A música, a fala e o movimento se alternam na construção de atmosferas, como ocorre com freqüência nesta linguagem, justapondo quadros ágeis a outros mais lentos, sendo a multiplicidade de focos de ação uma constante. Isso confere ao roteiro cênico uma não-linearidade, ainda que cada foco e/ou quadro trabalhe com elementos narrativos tais como a repetição gestual, a fala individualizada ou, mais ao final, a entrada de personagens beckettianos propriamente ditos. Assim temos um dos quadros composto pela irrupção de Pozzo sendo guiado por Lucky, enquanto Hamm é trazido por Clov, saindo de portas até então fechadas no fundo do palco. Um casal de velhos e um trio de figuras empilham-se lado a lado formando côros, divididos em diferentes espaços, numa profusão de vozes que impossibilita entender em qual língua falam. Agrupando-se ao centro, emudecem, dirigem-se (sem dar as costas ao publico) a uma das portas, até que só reste uma figura iluminada por uma luz que se projeta dessa porta, antes de sumir-se nela.

Segue-se uma outra seqüência de esvaziamento do palco, de aproximadamente vinte minutos, cuja ambiência sonora se dá com a repetição do mesmo trecho de uma canção. Dessa vez, os personagens têm malas, ora migrando de uma porta à outra, ora do palco a um alçapão, ora passando novamente às portas até que novamente reste apenas uma ator-bailarino em cena, cujo grito, de início mal articulado, é repetido, anunciando o fim da apresentação: *C'est fini!* ; com sua presença única e estrábica (ao som de uma ópera de Schubert), que some ao apagar das luzes.

A desleitura de Marin parte de elementos precisos (do gestual e suas dinâmicas) e de certas sonoridades (vozes e passos) para desenhar uma conversa lúdica com a própria linguagem da dança, pensando-a a partir dos quadros de estatismo apreendidos em Beckett e dando uma nova forma ao tom *comitrágico* dos seus *clowns*, abrindo-os à possibilidade de serem dançados e/ou interpretados como partituras. Poderíamos situar esse trabalho de Marin numa época de exploração intensa na arte ocidental de formas contaminadas entre teatro e dança. Assim, seu encanto principal advém da precariedade da vida e suas relações de co-dependência e poder, assumida como mote dramatúrgico de cada cena, mas que está formatada numa teatralidade de gestos e atos que parecem ignorar tanto os ataques à representação da figura humana pela fragmentação do corpo cênico, propostas na maior parte da obra teatral beckettiana.

As semelhanças com o trabalho de Marta Soares são, além da proposta inicial, uma mesma forma de solucionar o que poderia ser enquadrado como "pessimismo", a partir da exploração de um potencial de ação no mínimo movimento. Isso faz com que surjam nesses trabalhos imagens que se comunicam, embora *Um corpo que não agüenta mais* se revele muito menos preocupado em provocar nosso interesse pelo lúdico de suas formas, mas por aquilo que é imprevisto na imobilidade, sem fazer uso de gestos espetaculares. Ou seja, a peça constroí-se a si mesma, na mobilidade paradoxal do aparente estatismo com o qual os corpos se apresentam no espaço-tempo cênico.

Cria-se, desse modo, uma dramaturgia de micro-percepções, o que faz com que seu espectador desloque a atenção para o menor e por vezes mais lento gesto que aparece e desaparece sem intenções fixas, discerníveis e/ou atribuíveis a um personagem, mas como pura qualidade de movimento e presença. De acordo com Soares, durante o processo de ensaios havia um "filtro dramatúrgico" nas questões colocadas nos exercícios de aquecimento e exploração de movimento que incluíam, em suas diversas fases, a privação do olhar.

O material surgido dessas improvisações de *poor moviment*[41] foi gerando um conjunto de "células" (cenas) organizáveis e autônomas. As imagens principais, que foram sendo incorporadas como partituras, vinham de exercícios como "fingir-se de morto" ou "tornar-se imperceptível", com a formação de dinâmicas em uníssonos ou de movimentos seguidos de pausa, por meio da (auto-) observação de cada intérprete. Atentando para as qualidades cinestésicas dos objetos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, dentro do contexto da arte neo-concreta e tropicalista brasileira entre os anos de 1960 e 1970, o grupo experimentou movimentos em calças coletivas formando "esculturas" que remetem às torções dos *bichos*, de Lygia , e dos contatos com tecidos sobrepostos ao corpo, como acontece nos *parangolés* de Hélio.

Seu diálogo apropria-se também da noção de esgotamento deleuziano que David Lapoujade reprocessa no texto *O corpo que não agüenta mais*, para citar apenas um dos vários pensadores que permearam a concepção desta peça. Este texto, que inspira seu título, em especial, parece apontar junto com as etapas do processo outra chave e sobre como se dá a presença de Beckett nesse contexto de multiplicidade de referências, pois nada aí parece querer ser considerado como centralizador.

As questões postas por Lapoujade giram em torno da potência corporal, a partir de exemplos colhidos da prosa beckettiana. Sem citar as fontes específicas, observamos nesse texto duas "vozes", no mínimo, a do filósofo e a do artista. Valendo-se da distinção entre matéria (*potência, ato virtual ou possível*) e forma (*determinação, ato puro*), presente em Aristóteles, enuncia que há na incapacidade de responder às formas presentes no mundo de hoje uma qualidade de resistência. Nesse sentido, "a potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição ao sofrimento e às feridas". (LAPOUJADE, 2002: 88). Como fez Deleuze em relação à

---

[41] "Movimento pobre", assim proposto por Lisa Nelson não como um sistema de técnica, mas como exploração direcionada pelo contato do corpo em diversos espaços com ou sem outros, de acordo com Soares, numa entrevista realizada para esta pesquisa.

Bartleby, Lapoujade observa certas atitudes corporais beckettianas e as compara ao trabalho da *performer* Marina Abramovic, as quais podem sugerir a seguinte aproximação:

> " Somos como os personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que se mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimento de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais , mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos."(LAPOUJADE, 2002: 82)

Com base sobretudo neste ponto, podemos ver como a coreografia de Soares e grupo explora toda a potência daquilo que cenicamente chama a atenção como negação de todo gesto espetacular, como no caso do drama descomposto pelos personagens de Beckett. O dito "menos é mais" é incorporado, e ganha um sentido de negação ao corpo virtuoso da dança clássica ocidental. Esse traço se espalha por toda a estrutura de *Um corpo.*

O espaço cênico está tomado por carpetes, há uma cadeira e uma caixa, com desenho sonoro sutil e pontual. Ao final dos primeiros dez minutos quase nada acontece, a não ser uma série de deslizamentos de alguns intérpretes e volumes de carpete que se enrolam, até que uma perna saia de uma das pontas de um rolo. Algo vai se revelando pelas posições fetais, um bailarino saído de um dos rolos ou de um conjunto de formas enroladas em calças comuns atravessa o palco, como um animal em fuga. Não há, contudo, qualquer gesto que demonstre uma intenção de dançar um animal, mas de sê-lo "amorficamente". Assim, quando uma boca encontra um pé, o faz sem nenhuma expressão sentimental, perdendo o rosto sua eficácia e importância como figuração de um sujeito governado pela mente. Os intérpretes dessa coreografia não representam os personagens enquanto tais, como fazem em alguns momentos os de *May B*, mas trazem suas qualidades como modo de experimentação e construção de suas várias cenas; o improviso e a quebra de um mesmo regime de movimento, a coreografia composta pelo acaso e pela acomodação contínua, o que também está presente quando os bailarinos se amontoam dentro da caixa em pé, convocam a idéia de um processo sem forma ou a de um corpo (coletivo e individual) múltiplo e polimorfo.

Os solos dos bailarinos, mais evidentes na remontagem da peça em 2008, exploram mais ainda a precariedade de relações que tampouco resistem por muito tempo em pé, se individualizadas. Ou seja, ao sujeito em pé, sozinho, não resta mais que cair, rastejar em direção a um abrigo ou deixar-se imobilizar. Esse processo de resistir à forma de desenhar um grande gesto, ou da forma que determine uma *alma* para o corpo, uma "interioridade do homem" como Lapoujade afirma (recorrendo para tanto a idéias afins de Nietzsche, Artaud, Deleuze e Guattari) e investigar as potencialidades de "corpos ruínas" é, sem dúvida, uma das principais comunicações deste trabalho com o universo de Beckett. O que nos parece revelador de uma potente fonte para reavaliar a relação arte-vida-filososfia, ou seja, de como reencontrar sentido para elementos de uma escrita pela leitura de suas aberturas e fazê-las ressoar.

Considerações finais

Se um lance de dados jamais abolirá o acaso, como escreveu Mallarmé, uma só conclusão ficaria devendo em muito ao muitos silêncios da poética de Beckett, pois jamais poderia abolir ou dar conta de sua multiplicidade. Se sua obra é um fluxo contínuo, de palavras-gestos-imagens, aqui esboçamos um mapeamento, em cada capítulo, de como suas composições se relacionam entre si e entre uma série de referências históricas, filosóficas e artísticas.

Ao longo dessa correnteza encontramos alguns pontos recorrentes em que fizemos notar: o uso da paródia, da ironia, de *gags* circences em contextos de estagnação, o *comitrágico*, como em *Fim de Partida*; o paradoxo de fazer e não-fazer (enunciado em *Esperando Godot*) / narrar e não-narrar estabelecido, por exemplo, por (não-) movimentos em falso (*Malone morre*); o mínimo (ou minimalismo, para alguns) de um silêncio acústico no qual as palavras seriam "sons fundamentais" (o "sh!" em *Filme*); a duplicação de falas, personagens, atos e títulos de peças (*Quad I* e *II*); configurações de um espaço-tempo cênico alusivo ao da mente humana com a presença de ouvintes e/ou leitores (*Improviso de Ohio*) e de corpos precários (cabeças, boca, paralisia, cegueira), "vozes-sem-corpo", em *off*, dentre outros. Relações cênicas *verbi-voco-visuais*, parafraseando o vocabulário da poesia concreta brasileira, como modalidades de jogar com o silêncio como princípio de composição performativa.

Reconhecemos que há uma multiplicidade de usos e disposições do corpo da escrita, da figura ou personagem, do ator e do espectador que se vê configurado como mais um ouvinte, ou leitor, cuja noção de temporalidade é por vezes dilatada pela cena, numa narrativa que oscila entre os pólos de linearidade e não-linearidade, relacionada às imperfeições perceptivas, sensoriais e motoras de seus enunciadores.

Um dos estudiosos e editores que mais de perto conviveu com Beckett, Gontarski, assinala no artigo *O corpo no corpo do teatro de Beckett* que a mediação do texto pelo corpo em seu teatro se dá na configuração de sua visibilidade ou invisibilidade, na sua presença ou não. Ou seja, nos jogos de dissociações entre voz/palavra e corpo/imagem. Por exemplo, fala-se de Godot o tempo todo, mas ele permanece ausente como uma sombra projetada pelas falas dos personagens. Seu poder de manter a espera de Didi e Gogo é, no entanto, absoluto. Mais adiante, nos diz que esta teria sido a principal questão de sua escrita: "como representar em palavras e imagens cênicas a incompletude do ser, o *être manqué*." (GONTARSKI, 2006: 70), retomando por um viés junguiano a memória dos personagens de Beckett como algo criativo, uma força plural, "liberada pela imaginação", contra algo como que um desejo do autor de construir um vácuo artístico, silenciando todas as vozes de seus personagens por meio de subtrações de elementos corporais (cênicos) e textuais.

É, pois, no silêncio de Godot, que a peça toma forma para mostrar ao público, mais que as ações ou mesmo o diálogo dos outros personagens, a própria presença dos atores e de seus esforçados artifícios de representação. Considerando os ataques à teatralidade convencional, Gontarski entende que isso resultou na afirmação da primazia do dramaturgo "mesmo com as capacidades escriturais, narrativas e lingüísticas tendo sido reduzidas e subvertidas." (GONTARSKI, 2006: 67)

Resumindo nossa discussão com seu texto a esses pontos, e em particular com o último, podemos reiterar que a primazia do dramaturgo por ele apontada revelou-se uma estratégia de criação num entrelaçamento entre escritas dramatúrgica e cênica, uma primazia que pode e deve ser subvertida, pois a relação com o autor e a obra depende de seus receptores. Nesse caso, convém lembrar que não há representação totalmente fechada, graças à existência deste outro, o leitor-espectador. A primazia, por assim dizer, parece-nos recair nesta tripla relação autor-obra-público. Para este último, Beckett teria dedicado seus silêncios, ou seja, seus desvios de linguagem, para garantir um jogo de representação auto-revelador, como bem esboçado entre Hamm e Clov:

> "Clov: Porque esta comédia, todos os dias?
> Hamm: Rotina. Nunca se sabe. (*Pausa*) Esta noite eu vi dentro do meu peito. Tinha uma ferida imensa
> Clov: O que você viu foi seu coração.
> Hamm: Não, estava vivo. (*Pausa. Angustiado*) Clov!
> Clov: Fale.
> Hamm: O que está acontecendo?
> Clov: Alguma coisa segue seu curso.
> *Pausa.*
> Hamm: Clov!
> Clov: (*irritado*) Que é?
> Hamm: Não estamos começando a...a... significar alguma coisa?
> Clov: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa!"
> (BECKETT, 2002: 80-81)

A partir desta relação, de um declarado vazio conceitual e de imobilidades aparentes com piscadelas à significação que possa haver, acompanhamos a evolução do sentido de uma anti-representação dramática: "*Nesta dissonância entre os meios e seu uso talvez surja a possibilidade de experimentar um suspiro daquela música final ou daquele silêncio que subjaz a Tudo.*" (*apud* ANDRADE, 2001: 170). Atribuir esse sentido ao corpo do personagem-ator-bailarino-*performer* (e, por extensão, ao campo da encenação) é uma forma de procurar novas trilhas, que passem necessariamente por uma reorganização da representação do humano, rompendo com o tecido de aparências do estilo cristalizado ou das convenções de "bom gosto" e clichês que por ventura tenham se associado às obras de Beckett. Desler e reler certas formas e sentidos é, pois, uma opção para abrir campo a novas escritas cênicas.

Em relação a isso, uma outra "saída" que vimos é desenvolver uma estratégia de jogo performativo com a própria figura do autor-encenador. Em uma entrevista imaginária (*Samuel fala*) e "apostando num tom bastante íntimo"[42], Nuno Ramos trava com Beckett uma curiosa conversa sobre as rugas de seu rosto, seus hábitos de vida e escrita, sua mulher Suzanne e seus amigos, como o pintor Bram van Velde. Perguntado sobre sua renúncia ao lirismo, Beckett responde secamente que não a lamenta; desiste depois de algum tempo de conversa, despede-se e volta, "como um filme rebobinado, os passos trôpegos" para contar uma situação vivida durante a Segunda Guerra Mundial, com Suzanne, em um vale no Sul da França, quando integrava a Resistência Francesa à invasão alemã:

> Os soldados jogaram granadas, que explodiram a alguns metros de nós. Perdi completamente a audição, num longo apito que ia zunir dentro de mim, initerruptamente, pelos próximos três ou quatro meses. Sim, como Schumann com seu lá maior. Corremos dentro da noite, trôpegos, atordoados pela proximidade da explosão. Mas enquanto caminhávamos mudos, o mais rápido que podíamos, com medo que viessem atrás de nós, entendi que não carregava um apito dentro de mim, mas uma *palavra*, uma palavra inesgotável. Nunca consegui entendê-la completamente, e todos os dias me perguntava que palavra seria aquela, formando-se em meu ouvido. Que palavra seria aquela, que palavra seria aquela. (RAMOS, 2007:115)

Assim como Nuno Ramos, concluímos com uma questão similar, ou seja, sobre qual o ruído que um bombardeio (poético) pode provocar, e sobre qual cena poderá surgir do jogo com seus elementos, dentre tantos, mapeáveis. A opção por estudar o silêncio em/de Beckett se dá não para estabelecer um sistema seguro e fechado de regras. Cabe aqui, por fim e uma vez mais, considerar a possibilidade de apreendê-lo como parte da história das artes e das artes cênicas. Sabê-lo, a um só tempo, como uma descomposição em movimento, palpável e dissonante dos códigos de representação.

---

[42] RAMOS, 2007: 105.

Bibliografia

De Samuel Beckett

BECKETT, Samuel. *Sin y El despoblador*. Barcelona: Tusquets, 1972.

________. *Malone morre e Dias Felizes*. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

________. *Collected poems in english and french*. New York: Grove Press, 1977.

________. *Eu não*. São Paulo: Olavobrás, s/d.

________. *Collected shorter plays*. New York: Grove Press, 1984.

________. *Dante...Bruno.Vico..Joyce*. In: SEAVER, Richard W. (org.) *I can't go on, I'll go on: a Samuel Beckett reader*. New York: Grove Weidenfeld, 1992.

________. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

________. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003a.

________. *Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003b.

________. *Malone morre*. São Paulo: Códex, 2004a.

________. *Three novels: Molloy, Malone dies, The Unamable*. New York: Grove Press, 2004b.

________. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

________. *Novelas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

________. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007.

Sobre Beckett

ADORNO, Theodor W. Trying to understand *Endgame*. In: *Notes to literature*. Vol.1. New York: Columbia University Press, 1991.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001. Campinas: Hucitec, 1995.

ADRIANO, Carlos. Encruzilhadas do nada. *CULT*. São Paulo: Lemos, n. 33, abr. 2000, p. 42.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, Maurice. "Onde agora? Quem agora?". In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. Beckett ... Joyce ... Proust ... Shakespeare. In: *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Gabriela. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

DELEUZE, Gilles. O maior filme irlandês (*Film* de Beckett). In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

________. *O esgotado*. Trad. de Tomaz Tadeu (não publicada). s/d.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FEDERMAN, Raymond. Film (1964). In: GRAVER, Lawrence e FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett: the critical heritage*. London, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979.

GONTARSKI, S. E. (org.) *On Beckett: Essays and Criticism*. New York: Grove Press, 1986.

_________. O corpo no corpo do teatro de Beckett. In: *VIS*. Brasília: Editora PPG - Arte, v.5, n. 2. , jul./dez. 2006.

HARMON, Maurice. (org.) *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett and Allan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Paris: Seuil, 1969.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Fortaleza: Relume Dumará, SECULT-CE, 2002.

LOCATELLI, Carla. *Unwording the world: Samuel Beckett's prose works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Códex, 2004.

MARIN, Maguy. May B. *Théâtre Aujourd' oui*. Paris: CNPD, n. 3, 1994, p.76.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. Os avessos do trágico em Samuel Beckett. In: *ArteFilosofia*. Ouro Preto: Tessitura/UFOP, n. 1, jul. 2006.

PÉLBART, Peter Pál. Nietzsche e a posteridade literária. In: *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PUCHNER, Martin. Samuel Beckett: actors in barrels and gestures in the text. In: *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999.

_________. O teatro total de Beckett. *BRAVO!* São Paulo: Ed. Abril, n. 24, set. 1999, p. 112.

_________. *As peças televisivas de Samuel Beckett: ondas luminosas no ápice do apagamento*. (*paper* não-publicado), 2008.

RAMOS, Nuno. Samuel fala (entrevista com Samuel Beckett). In: Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007.

RENTON, Andrew. Texts for performance/ performing texts: Samuel's Beckett's anxiety of self-regeneration. *Performance Magazine*. London: Bookmag, n. 60, *Spring* 1990, p. 14.

SANCHEZ, José A. Ejercicios de silencio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castillala Mancha, 2002.

SOUZA, Ana Helena. Como é: limites de desenvolvimentos da prosa de ficção. In: BECKETT, Samuel. *Como é*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

________. A imaginação minimalista de Samuel Beckett. *CULT*. São Paulo: Lemos, n. 33, abr. 2000, p. 43.

TAJIRI, Yoshiki. *Samuel Beckett and the prosthetic body: the organs and senses in modernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

THOMAS, Gerald. Happy Birthday, Sam. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

________. Beckett segundo Thomas. *BRAVO!* São Paulo: Ed. Abril, n. 101, jan. 2006, p.105.

Dissertações e teses

FARIA, Fernando Mesquita de. *O movimento pendular: a música como eixo de encenação no teatro de Beckett*. São Paulo: 2004. 152f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MARFUZ, Luiz César. *O teatro de Samuel Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação*. Salvador: 2007. 400f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

HENZ, Alexandre de Oliveira. *Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze*. São Paulo: 2005. 282f. Tese

(Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Filmes e vídeos

Filme - *Film*, EUA, 1964, 22 min., PB. Direção: Alan Schneider

Elenco: Buster Keaton, Nell Harrison, James Karen, Susan Reed

Eu não - *Not I*, Reino Unido, 1977, 12 min. BBC 2. Direção: Anthony Page e Samuel Beckett, Elenco: Billie Whitelaw

Quadrat 1 +2 - Alemanha, 1981, 15 min. Suddeustcher Rundfunk. Direção: Samuel Beckett, Elenco: Helfrid Foron, Jürg Hummel, Claudia Knupfer e Susanne Rehe

Quad - Reino Unido, 1982, 15 min. BBC 2. Direção: Samuel Beckett

Nacht und Träume - Alemanha, 1983, 11 min. Suddeustcher Rundfunk. Direção: Samuel Beckett, Elenco: Helfrid Foron,Stephan Pritz e Dirk Morgner

May B- França, 1983. 90 min. Direção: Maguy Marin, Vídeo: Paul Robin Benhaioun, Ballet Théâtre de L'Arche.

Um corpo que não agüenta mais – Brasil, 2007. 70 min. Direção: Marta Soares. Vídeo: Osmar Zampieri. Criadores-intérpretes: Anderson Gouvêa, Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Manuel Fabrício e Marta Soares. Fotógrafo do espetáculo: João Caldas.

Páginas da *Internet*

http://samuel-beckett.net - Página com *links* relacionados a Beckett

http://www.english.fsu.edu/jobs/ - *Journal of Beckett Studies*

http://www.ubu.com/film/beckett.html - *Filme*, com links para outros trabalhos afins

Outros

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BERMAN, David. *Berkeley*. São Paulo: Unesp, 2000.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.

COHEN, Renato. Work in progress *na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. *Humanidades*. São Paulo: Ed. Universidade de Brasília, n. 52, nov. 2006, p. 17.

GUINSBURG, J. Nietzsche no teatro. In: *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JOYCE, James. *Finneagans Wake/Finnicius Revém*. Vol. 1. São Paulo: Ateliê, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

MACHADO, Roberto. (org.) Nietzsche e a polêmica sobre "O nascimento da tragédia". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MELLVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão – uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, s/d.

________. *O caso Wagner: um problema para músicos* e *Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

________. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONZIO, Ana Francisca. Maguy Marin em dois tempos. *BRAVO!* São Paulo: Ed. Abril, n. 37, out. 2000, p. 88.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

__________. *In the shadow of young girls in flower*. New York: Penguim Books, 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. In: *Sala Preta 5*. São Paulo: Depto. de Artes Cênicas/ECA-USP, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

__________. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

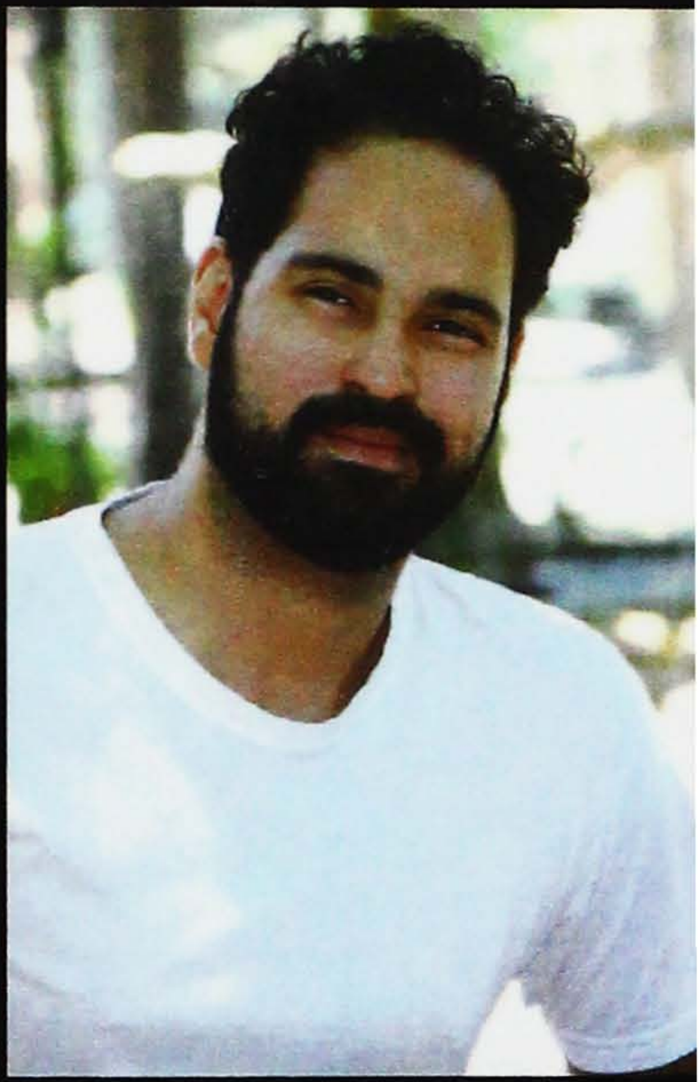
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. In: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, n. 13, abril-jun. 2002, p. 13-37.

UM CORPO QUE NÃO AGÜENTA MAIS, Programa da peça, 2007.

WILSON, Robert. Catálogo da exposição *Voom portraits*. São Paulo: SESC-SP, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.



MANOEL MOACIR R. FARIAS JR.
mestre em teatro pela Esc
de Comunicação e Artes
Universidade de São Pau
Dirigiu os trabalhos *Um silê*
cio e *catar-se*, e participou
projetos coletivos como
terferência: San Pedro, Te
Incógnita: Fortaleza e *Bloc*
de Ensaio, dentre outros.
membro do grupo de trabal
Territórios e fronteiras da ce
da Associação Brasileira
Pesquisa e Pós-graduação e
Artes Cênicas. Tem artig
publicados nas revistas TF
Sala Preta e Urdimento. Lec
na no curso de Belas Artes
Universidade de Fortaleza.

ISBN 978-85-391-0224-2

9 788539 102242